CHEF-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE FLAMANDE AU XV[e] SIÈCLE.

MONOGRAPHIE.

LE JUGEMENT DERNIER

RETABLE DE L'HOTEL-DIEU DE BEAUNE,

PAR M. J.-B[te] BOUDROT

Aumonier de l'Hotel-Dieu, Membre de la Société d'Histoire, d'Archéologie et de Littérature de Beaune et de la Société Eduenne.

Le chef-d'œuvre de Van der Weyden est indubitablement le *Jugement dernier*.
(CROW et CAVALCASELLE, *les Peintres flamands*.)

Je ne connais pas de retable aussi important et aussi beau.
(CLÉMENT DE RIS, *les Musées de Province*.)

(Orné de deux planches à l'eau-forte).



BEAUNE
ED. BATAULT-MOROT, IMPRIMEUR-ÉDITEUR, RUE ST-ETIENNE, 7.
1875

CHEF-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE FLAMANDE AU XV[e] SIÈCLE.

MONOGRAPHIE.

LE

JUGEMENT DERNIER

RETABLE DE L'HOTEL-DIEU DE BEAUNE,

PAR M. J.-B[TE] BOUDROT

Aumonier de l'Hotel-Dieu, Membre de la Société d'Histoire, d'Archéologie et de Littérature de Beaune et de la Société Eduenne.

Le chef-d'œuvre de Van der Weyden est indubitablement le *Jugement dernier*.
(CROW et CAVALCASELLE, *les Peintres flamands*.)

Je ne connais pas de retable aussi important et aussi beau.
(CLÉMENT DE RIS, *les Musées de Province*.)

(Orné de deux planches à l'eau-forte).



BEAUNE
ED. BATAULT-MOROT, IMPRIMEUR-ÉDITEUR, RUE ST-ETIENNE, 7.
1875

DÉDICACE

A Sa Grandeur Monseigneur François-Victor Rivet, évêque de Dijon, assistant au trône pontifical, etc., etc.

MONSEIGNEUR,

Daignez permettre, au plus humble de vos prêtres, de déposer, aux pieds de Votre Grandeur, cette monographie du célèbre tableau du **Jugement Dernier** que possède l'Hôtel-Dieu de Beaune. C'est un hommage de piété filiale et de respectueuse gratitude au vénérable pontife qui m'a ouvert les portes du sanctuaire, donné l'onction sacerdotale et m'a choisi pour être l'aumônier des pauvres malades dans cette maison.

En me livrant à cette étude sur le *chef-d'œuvre de la peinture flamande au XVe siècle*, j'obéissais à l'invitation faite par Votre Grandeur à ses prêtres de recueillir tous les souvenirs et de signaler tous les monuments historiques intéressant les localités qu'ils desservent; et quand, mon travail achevé, j'en soumettais le manuscrit à votre appréciation si compétente, vous avez bien voulu, Monseigneur, en approuver la pensée ainsi que la rédaction, et m'encourager à le publier.

C'est donc à Votre Grandeur que je devais en offrir les prémisses; et c'est ce qui me donne l'espérance qu'elle voudra bien agréer ce faible hommage de ma vive gratitude, ainsi que l'expression du profond respect avec lequel

J'ai l'honneur d'être, Monseigneur,
De Votre Grandeur,
Le très-humble et obéissant serviteur,

J.-Bte BOUDROT,
Aumônier de l'Hôtel-Dieu.

Beaune, le 17 Mars 1875.

APPROBATION DE MGR L'ÉVÊQUE DE DIJON

Dijon, le 18 Mars 1875.

MON CHER ABBÉ,

J'accepte, avec un empressement tout paternel, la dédicace que vous voulez bien m'offrir de votre savante dissertation sur votre fameux tableau du Jugement dernier. Je l'ai lue avec trop de satisfaction pour ne pas vous autoriser à la faire paraître sous mes auspices. Mon nom ne la recommandera pas très-certainement autant que sa valeur réelle, mais il lui demeurera acquis comme un témoignage public de mon estime et de mon affection pour son habile et studieux auteur.

C'est dans ces sentiments, mon très-cher abbé, que j'aime à me dire votre tout dévoué en Notre-Seigneur,

† **FRANÇOIS,** *Evêque de Dijon.*



LE JUGEMENT DERNIER

RETABLE DE L'HÔTEL-DIEU DE BEAUNE

LE

JUGEMENT-DERNIER

RETABLE DE L'HOTEL-DIEU

DE BEAUNE.

I. -- La Découverte.

En 1836, des amateurs visitant l'Hôtel-Dieu de Beaune, aperçurent, dans la salle Saint-Louis, mais placé à une hauteur inabordable et dans le plus mauvais jour possible, un tableau à volets de grande dimension. Les détails qu'ils purent saisir tout d'abord frappèrent leur attention et leur firent soupçonner une peinture de grande valeur. S'élevant donc, comme ils purent, à une hauteur convenable pour examiner de plus près, armés d'une éponge pour enlever la couche de poussière et les taches de badigeon qui masquaient cette peinture, ils se trouvèrent bientôt en présence d'un véritable chef-d'œuvre ; c'était la découverte d'un tableau que le temps et le mauvais goût avaient condamné à l'oubli, et dont personne, depuis des siècles, n'avait seulement fait mention comme œuvre d'art. Cette découverte restituait, à l'histoire et à l'art chrétien, une œuvre que nous envient aujourd'hui les musées des capitales, et que les connaisseurs ne se lassent pas d'admirer.

L'un des amateurs auxquels les beaux-arts sont redevables de cette découverte, M. Marcel Canat de Chisy, président de la commission des antiquités de Chalon, a bien voulu nous en raconter les détails dans une lettre que nous nous faisons un devoir de publier:

Chalon-sur-Saône, le 22 mai 1873.

Cher Monsieur,

C'est un bien lointain souvenir que vous réclamez de moi, et j'éprouve quelque hésitation à vous satisfaire ; car vous me demandez des choses auxquelles je ne songeais plus, et que votre curiosité m'a fait retrouver dans un coin bien négligé de ma mémoire.

Je n'étais pas seul quand je découvris (le mot est de vous) le magnifique tableau de l'hôpital de Beaune, que je ne cherchais pas ; le hasard fit l'affaire. Je visitais l'hôpital avec quelques amis (1), quand, arrivés dans une salle qui est à droite de la grande cour en entrant, nommée, je crois, Salle Saint-Louis, nous avisâmes un tableau placé contre le mur qui fait face à la porte, à l'angle gauche, touchant au plafond. Evidemment il avait été placé là afin d'éviter aux regards des passants un aspect désagréable. Des badigeonneurs l'avaient en partie couvert du badigeon qui ornait la salle.

Au premier coup d'œil un connaisseur ne pouvait se méprendre sur l'ancienneté du tableau construit à étages avec volets; mais ce qui me frappa le plus d'abord, ce fut le manteau si ample du Christ qui avait échappé au badigeon, et que la distance n'empêchait pas de juger. J'insistai vivement pour que nous ne quittions pas les lieux sans avoir examiné de plus près. Nous allâmes donc faire une visite à Madame la Maîtresse (2) qui, se rendant à notre désir, fit mettre de suite à notre disposition une échelle. J'y montai le premier armé d'une éponge, plusieurs y montèrent après moi, et nous fûmes immédiatement fixés sur la valeur de la découverte.

Nous retournâmes auprès de Madame la Maîtresse, à laquelle nous fîmes facilement comprendre la nécessité de faire descendre le tableau avec la plus grande précaution, et de le placer en un lieu sûr, où une personne expérimentée lui donnerait un premier lavage. La valeur que nous donnions déjà à ce tableau devait, selon nous, largement récompenser la peine et la dépense.

Je ne revins à Beaune que quand il fut possible de voir de plus près le retable convenablement installé et suffisamment nettoyé. Je crois me souvenir, et j'espère me tromper, que le sauvetage (c'en était bien un et un grand) ne se fit pas sans quelque opposition. Ceux qui avaient la parole dans l'affaire ne furent pas tous du même avis. Les vieilles croûtes crasseuses ne font pas la joie de tout le monde. Cependant ce que nous avions conseillé fut exécuté, et je crois que personne ne songe plus à s'en repentir.

Voilà, Monsieur, en quelques mots, l'historique de ce qu'on a bien voulu nommer *ma découverte*. Si c'en est une, elle n'est pas mince, on en conviendra. Je vous félicite, Monsieur, d'avoir à vous occuper d'une œuvre d'art que des plumes très autorisées ont déjà décrite, et dont la réputation, si grande déjà, ne peut que grandir.

Il y a longtemps que je n'ai vu ce tableau. On me disait hier encore qu'il avait une tendance à s'écailler; si cela est vrai, ne faudrait-il pas immédiatement, sinon le livrer aux traitrises d'une restauration, du moins prendre des mesures pour arrêter les progrès du mal?

Agréez, etc.

MARCEL CANAT *de Chisy*.

Cette découverte était tout un événement. Elle causa dans le monde artistique et parmi les archéologues une émotion aussi durable que profonde. Elle fut aussitôt signalée par les revues qui se publiaient alors en Bourgogne, et tous les hommes qui avaient des connaissances ou des goûts artistiques se mirent en marche pour aller visiter le chef-d'œuvre.

(1) L'un des amis était M. Rocaut Dorisy qui nous a confirmé tous ces détails.

(2) *Maîtresse* est le titre donné par le fondateur à la supérieure des hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Beaune.

Suivant le témoignage des auteurs qui ont eu à parler de la découverte, le nombre des visiteurs du célèbre tableau est incalculable. On y venait de tous les points de la France, et bientôt ce fut de tous les pays de l'Europe qu'on y arriva. Le registre sur lequel on recoit les signatures des nobles visiteurs de l'Hôtel-Dieu, n'a pu recueillir qu'un nombre extrêmement limité de leurs noms ; et ces noms forment déjà des pages nombreuses, dont chaque mot atteste l'importance que l'on attachait, non seulement à la beauté du monument de l'Hôtel-Dieu, mais à cette page si éloquente de l'art chrétien, à ce trésor inappréciable dont la valeur artistique et historique fait de l'Hôtel-Dieu de Beaune le rendez-vous universel des hommes de goût qui visitent la France et la Bourgogne.

II. -- A quelle Ecole et à quel Maître faut-il l'attribuer.

Il est facile de comprendre que, parmi tant d'artistes et d'amateurs mis en mouvement par l'annonce de cette découverte, chacun se mit en travail pour découvrir ou au moins deviner l'auteur de cette grande et sublime composition.

Quelques uns, par un zèle archéologique plus empressé que judicieux, faisaient remonter cette œuvre d'art jusqu'au XIII[e] siècle; et, pour ne pas laisser l'opinion s'égarer sur un monument aussi considérable du temps passé, ils publièrent cette appréciation: « La salle Saint-Louis n'est remar« quable que par une belle fontaine placée au milieu et par un tableau « sur bois à plusieurs panneaux, morceau précieux du XIII[e] siècle, représentant « le Jugement, le Paradis et l'Enfer ». (1) Il faut croire que cette appréciation, dans laquelle il y a plus de bonne volonté que de compétence, fit autorité pendant quelques temps ; car nous la retrouvons pieusement copiée par la main d'une femme, d'une religieuse probablement, et conservée parmi d'autres notes importantes mises à notre disposition. Quoiqu'il en soit et tout erronée qu'elle fût, elle contribua pour sa part à exciter l'attention des connaisseurs et des artistes sur la valeur du tableau; elle provoqua des comparaisons avec d'autres chefs-d'œuvres, et la critique fut mise en

(1) *Voyage pittoresque en Bourgogne.*

demeure d'assigner, au retable du Jugement dernier, l'école à laquelle il appartient et de désigner l'artiste qui en est l'auteur.

Chose étonnante et que nous ne pouvons que difficilement nous expliquer! Alors que tous les esprits étaient en travail et sous le coup de l'émotion causée par la découverte du retable de l'Hôtel-Dieu, il semblerait que l'administration des Beaux-Arts devait avoir un autre rôle que celui de spectatrice indifférente des efforts tentés par les amateurs et les artistes pour arriver à la vérité historique sur ce chef-d'œuvre; il semblerait au moins que les grands journaux devaient en signaler la découverte et en donner une appréciation critique. Il ne paraît pas que rien de semblable ait eu lieu. Tout fut laissé à l'initiative individuelle et aucune voix vraiment autorisée ne s'éleva, pendant une période de vingt ans, pour fixer l'opinion sur une œuvre vraiment capitale et dont personne jusqu'alors n'a contesté la valeur.

Ce furent les auteurs de la découverte qui, les premiers, exprimèrent leur opinion : « Il est certain, dit M. Marcel Canat, que, dès la première vue, nous attribuâmes à Van Eyck ce tableau; et, quand nous le visitâmes, après le premier nettoyage, notre appréciation ne fut pas changée. Mais je suis loin de me poser en arbitre indiscutable. (1) »

Ce jugement fut bientôt universellement accepté par tout ce que la province et la capitale renfermaient d'artistes et d'amateurs ayant visité le tableau. Les grands journaux français, il est vrai, n'en ont pas fait l'objet d'une étude sérieuse; à peine l'ont-ils mentionné comme une nouvelle intéressant les beaux arts. Mais, à Dijon, paraissait alors une publication autour de laquelle se groupaient toutes les intelligences ayant à cœur de mettre en lumière les gloires du pays; la Revue des deux Bourgognes fut l'organe qui se chargea de signaler la grande nouvelle et dans une appréciation, que nous donnons à la suite de cette notice, elle confirma le jugement porté tout d'abord par ceux qui avaient découvert le tableau: « C'est au plus jeune des deux, Van Eyck, connu sous le nom de Jean de Bruges.... que nous n'hésitons pas à attribuer le jugement dernier conservé à Beaune. (Revue des deux Bourgognes 1836).

Et l'auteur anonyme de la Revue appuyait ce jugement sur des considérations critiques et historiques qui sont loin d'être sans valeur et auxquelles on n'a opposé jusqu'alors comme argument historisque que celui

(1) Lettre de M. Marcel Canat de Chisy à l'auteur.

de la mort de Jean de Bruges arrivée en 1441 et dont la date n'était pas, en 1836, connue d'une manière certaine.

Ce fut sur ces données que s'appuya pendant longtemps l'opinion du monde artistique et savant pour attribuer à Jean de Bruges ou Jean Van Eyck, si on l'aime mieux, le célèbre retable du Jugement dernier ; et c'est dans ce sens qu'en a parlé le docteur Billardet dans une description assez étendue que nous publions aux pièces justificatives (1) ; et, nous devons le dire, jamais plus étonnante unanimité ne s'établit entre les savants, les artistes et les amateurs, pour affirmer la paternité d'une œuvre d'art. Aussi pendant longtemps le Jugement dernier ne fut pas appelé autrement que *le tableau de Jean de Bruges*. C'est le nom qu'on lui donne fréquemment encore et que nous lisions récemment dans un article de la Revue des Deux-Mondes, par Emile Montégut, et nous croyons que le fait se renouvellera dans l'avenir, si nous en jugeons par les questions que l'on nous adresse fréquemment, par l'étonnement que cause le jugement de la critique moderne, lorsque nous répondons qu'elle est à peu près unanime pour l'attribuer à Roger ou Rogier Van der Weyden. Ajoutons que le nom de Van Eyck trouve encore de nombreux et chauds partisans.

Cependant la critique et la science ont parlé ; les voix les plus autorisées, les hommes les plus compétents ont formulé leur jugement: MM. Crow et Cavalcaselle en Angleterre, M. Waagen de Berlin, et, parmi les auteurs français qui se sont occupés du retable de l'Hôtel-Dieu, M. l'abbé Dehaisne dans son ouvrage *de l'Art chrétien en Flandre,* M. Alfred de Surigny, dans une brochure ayant pour titre : *Restauration du Retable de l'Hôpital de Beaune,* M. Clément de Ris, dans *les Musées de province,* M. Charles Blanc dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles,* tous, à l'exception de celui-ci, s'accordent pour attribuer à Roger Van der Weyden notre tableau du Jugement dernier (2). C'est donc la science officielle en quelque sorte qui a parlé. Nous aurions mauvaise grâce à contester des appréciations aussi compétentes, à contredire des voix si autorisées ; nous nous inclinons donc, mais nous avouons qu'à notre avis, des preuves matérielles et écrites, des preuves vraiment historiques, seraient de beaucoup préférables à des arguments qui, en somme, reposent uniquement sur l'autorité personnelle de ceux qui les produisent, quelle que soit d'ailleurs leur compétence. Il arrive

(1) Le docteur Billardet était en 1836 chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu.

(2) Voir aux pièces justificatives les différentes notices publiées par ces auteurs.

souvent qu'un texte de quelques lignes vient détruire de fond en comble les thèses en apparence les mieux établies ; c'est pourquoi nous ne voulons pas prendre, dans cette discussion, d'autre attitude que celle si finement exprimée par l'auteur de la découverte : « *Je me garderai bien de me prononcer sur un point si délicat.* » (1) Nous nous bornons au rôle de simple historien et nous résumons le débat en disant que, pendant la première moitié du temps qui s'est écoulé après la découverte du tableau, la critique et la science ont été unanimes pour l'attribuer à Van Eyck ; et que, depuis, l'unanimité n'a pas été moindre pour revendiquer le chef-d'œuvre en faveur du premier et principal élève de ce maître, Roger Van der Weyden.

III. -- Description et Explication générale.

Notre but, en écrivant cette notice, était de faire une description exacte et de donner une explication vraie du tableau. Chacun des auteurs que nous avons nommés a publié sa notice plus ou moins étendue ; mais il s'est glissé dans leurs travaux, aussi consciencieux que compétents, des inexactitudes si nombreuses et si palpables, que nous n'avons pu résister à la tentation de les rectifier. La rapidité des observations faites en passant, la confusion qui accompagne presque toujours une rédaction faite sur des notes nécessairement incomplètes et alors que les souvenirs sont affaiblis ou incertains, suffisent amplement à expliquer et à excuser les auteurs éminents qui ont voulu faire connaître le Retable de l'Hôtel-Dieu; mais, en lisant leurs écrits en présence du chef-d'œuvre, on est forcé ne reconnaître que la description qu'ils en donnent est insuffisante, et on est frappé d'étonnement que personne n'ait eu la pensée de rapporter les textes de la Ste-Ecriture ou de la liturgie catholique, ainsi que les traditions qui ont visiblement inspiré l'auteur du tableau.

L'époque, à laquelle le peintre a écrit cette magnifique page de l'art chrétien, était essentiellement une époque de foi ; les artistes étaient familiarisés avec la connaissance des écritures, de la liturgie et de la tradition chrétienne; leur vie se passait d'abord à étudier, dans ces

(1) Lettre de M. Marcel Canat à l'auteur.

sources, le sujet de leurs vastes compositions ou de leurs nombreuses miniatures; et, quand leur pinceau se mettait à l'œuvre, il ne faisait que traduire, pour les yeux, la vérité religieuse qu'ils avaient puisée dans cette étude. C'est ainsi que leurs œuvres ont pu traverser les siècles sans avoir rien à redouter des progrès amenés par le temps, et sans voir diminuer le caractère de grandeur et de beauté majestueuse que l'étude jointe au talent avait imprimé à leurs compositions.

IV. -- Tableau ouvert.

Exposition du Sujet.

Le tableau ouvert présente aux regards du spectateur le Jugement dernier avec les faits qui doivent le précéder, l'accompagner ou lui donner sa sanction dernière.

Le premier plan renferme, en haut, dans une gloire ou nuée lumineuse, se détachant sur un fond d'or nuancé par un pointillage, tous les personnages faisant partie du redoutable tribunal, c'est-à-dire: en haut, le Juge, assis sur l'arc-en-ciel, les assesseurs et les assistants distribués en deux groupes, l'un à droite et l'autre à gauche du Juge. Le second plan présente à l'œil la Résurrection, la pesée des âmes, l'acheminement des élus vers le ciel, et la marche des damnés vers l'enfer. Chacun de ces deux plans est dans des proportions et sur une échelle différentes.

Tel est l'ensemble du tableau ouvert. L'effet en est tout d'abord d'une vérité saisissante; dès la première vue, il impose le respect et cause une émotion qui passe alternativement d'une sainte terreur aux espérances les plus consolantes. Mais entrons dans les détails.

V. -- Premier Plan.

Le Juge.

En haut, dans le panneau central, au milieu de quatre anges portant les instruments de la passion, se présente le Juge N. S. J. C., le Fils

éternel de Dieu et, par son incarnation, le fils de l'homme à qui tout jugement a été donné: *omne judicium dedit filio* (St Jean, v. 22), celui qui a été constitué le juge des vivants et des morts: *qui constitutus est a Deo judex vivorum et mortuorum.* Il est assis sur l'Arc-en-ciel, la tête entourée d'un nimbe crucifère, les pieds appuyés sur le globe terrestre; les pieds et les mains portent les stigmates du crucifiement, et la poitrine découverte laisse apercevoir la cicatrice de la plaie du côté; son manteau est rouge pourpre; sa main droite, élevée dans la direction d'un lys, semble en même temps bénir les élus et commenter la légende qui se déroule à droite, comme un cartouche, et qui porte écrits en lettres blanches ces mots: *Venite benedicti patris mei possidete paratum vobis regnum à constitutione mundi,* c'est-à-dire : venez, les bénis de mon père, possédez le royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde (Saint Mathieu, XXV, 34). Sa main gauche étendue dans le même sens qu'une épée nue, dont la pointe est tournée contre les réprouvés, traduit par son geste cette autre légende: *discedite a me, maledicti, in ignem æternum qui paratus est diabolo et angelis ejus*: retirez-vous loin de moi, maudits, au feu éternel qui a été préparé à Satan et à ses anges.

Dans cette mise en scène du souverain Juge, l'artiste s'est visiblement inspiré des prédictions du Sauveur concernant le Jugement dernier et rapportées par Saint Mathieu (chapitre XXIV, 30). *Alors paraîtra le signe du fils de l'homme... et ils verront le fils de l'homme venir sur les nuées du ciel avec une grande puissance et une grande majesté.* La présence des anges est motivée par cet autre texte du même évangéliste (Chapitre XVI, v. 27): *le Fils de l'homme viendra, dans la gloire de son père, avec ses anges.*

Quand on relit ces textes en présence du tableau, on sent que l'artiste chrétien en a médité toutes les paroles et on voit que son pinceau les a traduites avec une incomparable fidélité. Tout ce qui est dans le texte est là, vivant et placé dans l'ordre indiqué par l'écrivain sacré: *c'est le fils de l'homme* qui vient; il vient dans la gloire de son père ; et cette gloire est figurée par le fond d'or étincelant qui rappelle la lumière inaccessible habitée par Dieu lui-même ; les nuées, qui encadrent toute la scène du tribunal, sont des nuées célestes, *in nubibus cœli*; bien loin d'avoir cette couleur sombre et menaçante qui annonce l'orage, elles sont lumineuses et d'un rose nuancé de blanc qui annonce, au contraire, le séjour du bonheur et le calme de la paix. Les anges sont jetés dans l'espace, avec une légèreté toute aérienne, comme des témoins portant dans leurs mains les pièces

de conviction. Ils attestent, par les instruments de la passion, que celui qui siège, en qualité de juge suprême, est bien ce même fils de l'homme qui a conquis par ses souffrances le droit de rendre à chacun suivant ses œuvres : *reddet unicuique secundum opera ejus*, le rédempteur méconnu par les hommes qui l'ont crucifié : *videbunt in quem transfixerunt.*

On a reproché à cette figure du Christ, qui remplit pourtant le rôle principal, puisque c'est le juge suprême, d'être la figure la moins achevée du tableau ; MM. Crow et Cavalcaselle disent *qu'elle laisse beaucoup à désirer sous plusieurs rapports, bien qu'elle rappelle vivement à l'esprit la représentation du même sujet par Jean Van Eyck. Chose singulière* ! s'écrie à son tour M. Alfred de Surigny : *C'est la figure principale, celle du Christ, qui est peut-être, comme dessin et expression, une des plus faibles. En haut du panneau central,* dit M. l'abbé Dehaisne, *l'artiste a placé le Christ ; sa figure, sans être remarquable, est énergique.* (Voir aux pièces justificatives).

Assurément nous n'avons pas la prétention de réformer ici un jugement porté par des hommes aussi compétents que ceux dont nous rapportons les paroles. Nous ne sommes pas artiste ; nous ne nous posons pas en connaisseur et nous ne pouvons donner que des impressions. Mais, en considérant cette figure du Christ, en nous pénétrant autant que possible de la pensée qui dirigeait le pinceau du peintre, il nous semble que ce qu'on appelle un manque d'expression est plutôt une absence de passions humaines qui rentre essentiellement dans son rôle de juge. Prenez garde à ce que vous ferez, disait autrefois le Seigneur aux juges d'Israël, car les fonctions que vous remplissez ne sont pas celles de l'homme, mais celles de Dieu auprès duquel il n'y a ni injustice, ni acception de personnes, ni cupidité : *neque iniquitas, neque personarum acceptio nec cupido munerum* (Paralip. XIX.V. 6, 7). Si, dans la pensée de Dieu, le juge doit être à ce point dégagé de toutes passions humaines, il est facile de comprendre que l'auteur du tableau de l'hôpital, en représentant N.-S. comme juge suprême, a voulu réaliser le type, l'idéal même de la justice : *justus es, Domine, et omnia judicia tua æquitas.* Il y a évidemment sur cette figure l'expression d'une grande majesté ; mais il y a en même temps un je ne sais quoi de calme, d'impassible, qui, ajouté à l'attitude elle-même, est le signe et la garantie d'une inflexible et toute puissante impartialité.

Les Assesseurs.

Au-dessous et de chaque côté du juge, sur les deux premiers panneaux de droite et de gauche, sont représentés les assesseurs et les assistants du tribunal suprême. Ils sont divisés en deux groupes ayant à leur tête : celui de droite la Ste-Vierge, et celui de gauche St-Jean-Baptiste; et, à l'extrémité de chacun des groupes, sont les personnages historiques. Tous sont nimbés. Quatorze, c'est-à-dire, sept de chaque côté, sont assis et siégent comme faisant partie du tribunal; sept autres sont debout à la suite des juges, quatre à droite et trois à gauche.

Groupe de Droite.

En tête du groupe de droite, assise sur un escabeau, comme les six apôtres qui la suivent, figure la très-Ste-Vierge, la Vierge immaculée, la mère sans tache, dont la présence comme juge est suffisamment motivée par sa sainteté elle-même. Elle est là, reconnaissable à son voile blanc, à son manteau bleu, à l'incomparable pureté de ses traits, à l'expression indicible de tendresse peinte sur son visage. Elle est assise, il est vrai, parcequ'elle est juge ; mais ses mains jointes, jetées en avant du côté de son fils, le mouvement de son corps qui semble quitter son siége pour tomber à genoux, rappellent involontairement le mot si consolant de Saint Bernard : *omnipotentia supplex*; c'est la toute puissance suppliante.

C'est ainsi que le comprenait, dès 1836, le docteur Billardet, quand, la représentant *les mains jointes, étendues vers son fils, implorant sa miséricorde*, il s'extasiait devant la *ravissante simplicité de sa figure*; c'est ainsi que l'ont vue MM. Crow et Cavalcaselle : *La Ste-Vierge*, disent-ils, *respire la tendresse et l'amour maternel.* M. l'abbé Dehaisne signale comme *une des plus belles du tableau, la tête de la Vierge*, et M. de Surigny, après avoir interprété, comme nous le faisons, son attitude suppliante, donne son appréciation en ces termes qui respirent un enthousiasme auquel nous nous associons avec bonheur : *Ce qu'on ne saurait trop admirer, c'est la Vierge implorant son fils pour les humains : beauté*

de mouvement, expression du visage, et exécution matérielle irréprochable, rien n'y manque.

A la suite de la Vierge viennent six apôtres.

Le premier, en manteau jaune avec une robe vert-foncé, a la barbe rasée, les cheveux bruns, les mains écartées, légèrement tournées vers l'apôtre qui le suit; il semble le consulter.

Le second porte un manteau vert-foncé et une tunique rouge; les cheveux sont gris ainsi que la barbe qui tombe en longues mèches frisées; les mains sont croisées sur la poitrine.

Le troisième est en manteau rouge-vermillon. On ne voit de cet apôtre que la tête un peu tournée du côté de S[t]-Pierre, le cou et quelque chose de la poitrine; le reste disparaît derrière le bois qui encadre le volet.

Le quatrième a le manteau vert-bleu, la barbe longue, les cheveux noirs et les mains légèrement écartées.

Le cinquième est couvert d'un manteau blanc teinté de violet; sa figure, un peu juvénile, est sans barbe et la couleur des cheveux châtain; les mains sont jointes, mais un peu plus élevées que celles du précédent. La couleur blanche du manteau, la figure imberbe porteraient à croire que le peintre a voulu représenter S[t]-Jean l'évangéliste, l'apôtre vierge, le disciple qu'à ce titre Jésus aimait d'un amour de prédilection: *Discipulus quem diligebat Jesus. (St-Jean XXI, v. 20.)*

Le sixième apôtre est S[t]-Pierre. C'est le dernier apôtre du groupe de droite. Comme son divin maître dont il est le vicaire, S[t] Pierre est revêtu d'un manteau rouge-pourpre. Sa figure est le type juif fortement accentué; ses cheveux sont crépus, ainsi que sa barbe qui est courte; le sommet de la tête est chauve; les mains sont jointes et un peu abaissées.

Personnages historiques.

A la suite des apôtres et terminant le groupe de droite, se tiennent debout et nimbés quatre personnages que nous avons désignés comme assistant à la scène du jugement dernier et qui sont, à ne pas s'y méprendre, quatre personnages contemporains de la fondation de l'Hôtel-Dieu; nommons-les :

Le fondateur de l'Hôtel-Dieu, Nicolas Rolin, qui disparaît en grande partie derrière les figures de Saint Pierre et de Philippe-le-Bon. On ne voit que sa

tête et le dessus de sa robe noire ; le sommet de la tête est chauve, le front n'a que de rares cheveux ; le reste de la chevelure grise, presque blanche, forme par derrière une demi-couronne.

Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, vêtu d'une robe ou tunique de velours brun, richement brodée, garnie d'une fourrure de couleur fauve qui entoure le cou et suit les deux bords antérieurs du vêtement ; le front est ceint de la couronne ducale ; les mains sont croisées.

L'évêque d'Autun, Jean Rolin, qui fut plus tard cardinal et qui était le fils aîné du fondateur. Caché en grande partie derrière le Pape et Philippe-le-Bon, il n'offre aux regards que la tête mitrée et quelque chose des épaules. La mitre est d'argent brodée d'or ; tout autour et au milieu, partageant la mitre du haut en bas, est un rang de pierres précieuses aux couleurs variées et enchâssées dans un double rang de perles.

Enfin, le pape Eugène IV, qui termine le groupe, porte la tiare formée par un triple rang de pierreries étincelantes. Sa chape, en velours violet, richement brodée, laisse apercevoir, sur les bords, par devant, quatre miniatures superposées parmi lesquelles nous distinguons : l'apôtre Saint Pierre debout et tenant une clef, et au-dessous l'apôtre Saint André avec sa croix. L'agrafe de sa chape affecte la forme d'un édifice du temps. Elle est ornementée d'un rubis, d'un émeraude et de perles. La robe est de couleur bleu-foncé. Cette figure exprime si bien la sollicitude pastorale qu'on se rappelle involontairement le mot de Saint Paul : *Sollicitudo omnium ecclesiarum.* (Cor. XI, v. 28.)

Groupe de Gauche.

En tête du groupe de gauche et en face de la Vierge à laquelle il fait pendant, se présente la figure de Saint Jean-Baptiste. Il est assis et les mains jointes, couvert d'un manteau violet et relevé jusqu'au dessus du genou. La figure du Saint a quelque chose de grave qui rappelle les austérités du désert, et la maigreur de la jambe annonce les macérations du pénitent. A cette expression d'austérité et de pénitence se mêle un je ne sais quoi de triste et de compatissant qui explique l'attitude suppliante des mains. Le rôle que lui attribue le peintre a beaucoup d'analogie avec celui de la Vierge, il semble implorer miséricorde au nom de ses rudes pénitences, comme la Vierge au

nom de son incomparable sainteté. La couleur violette du manteau est une allusion visible à sa vie pénitente, et sa tunique en peau de bête *(de pilis camelorum)* démontre jusqu'à l'évidence que c'est bien la figure du précurseur. C'est une des plus belles du tableau, et l'artiste, en le mettant à cette place, s'est visiblement appuyé sur cette parole du Sauveur : *Parmi les enfants des hommes, il ne s'en est pas levé de plus grand que Jean-Baptiste : inter natos mulierum non surrexit major Joanne-Baptistâ.* (Math. XI, v. 7.)

L'apôtre qui vient le premier après St-Jean, dans le groupe de gauche, porte un manteau de nuance vert-d'eau; il n'a point de barbe, ses cheveux sont bruns; les mains sont inégalement levées et étendues dans la direction de l'archange St Michel.

Le second est vêtu d'une robe rouge vermillon ; les cheveux sont gris et crépus comme la barbe ; les mains sont écartées.

Le troisième porte un manteau noir, une robe jaune à reflets rouges; il a les cheveux roux et point de barbe; on ne voit que l'extrémité d'une main posée sur le genou droit; la tête regarde les apôtres qui sont à sa gauche.

Le quatrième est couvert d'un manteau de couleur verte; la barbe et les cheveux sont roux et les mains croisées.

Le cinquième porte un manteau violet; sa barbe est très-longue et bien fournie; les cheveux sont bruns et grisonnants et les mains jointes.

Le sixième et dernier apôtre a un manteau brun à reflets bleus, la barbe longue et à mèches frisées, les cheveux gris et rejetés en arrière, les mains écartées.

Personnages historiques.

Les trois personnages qui, nimbés et debout, assistent au jugement dernier à la suite des apôtres, sont trois femmes, dont la présence est motivée soit par un lien de parenté avec le fondateur de l'Hôpital, soit par des actes de libéralités en faveur de l'œuvre qu'il a fondée. Malheureusement il y a eu des retouches sur ces figures, et à part celle du milieu, suffisamment désignée par sa couronne, on ne peut guère leur assigner une place, ni leur

donner un nom que par analogie avec la disposition des personnages historiques du groupe de droite. Si donc on part de ce point de vue, voici quelles seraient ces figures :

La première serait Guigone de Salins, seconde femme du chancelier et fondatrice avec lui de l'Hôtel-Dieu; elle occupe, comme son mari dans l'autre groupe, la première place après les apôtres; on ne voit guère que le bout de sa robe qui est cachée et sa tête coiffée d'une sorte de turban orné de perles.

La seconde est la duchesse de Bourgogne, Isabelle de Portugal, vêtue d'une robe et d'un manteau blancs; elle porte en tête la couronne ducale; ses cheveux très-longs et abondants tombent en gracieuses ondulations sur ses épaules: c'est ce qu'on appelle, au dire des spécialistes, une chevelure à la Vierge. La tête penchée vers la gauche semble indiquer qu'elle parle au personnage qui la suit.

La troisième figure représente, suivant une conjecture émise devant nous, la première femme de Nicolas Rolin, Marie de Landes. Nous supposons que cette femme repsésenterait plutôt une fille du chancelier Philipote Rolin, qui fut mariée à Guillaume d'Oiselet, seigneur de la Villeneuve, puis étant veuve, se retira à l'hôpital de Beaune où elle fut enterrée. Ce qui nous porte à admettre cette opinion comme très-probable, c'est que son portrait figurait sur les vitraux de l'Hôtel-Dieu, d'après un procès-verbal conservé aux archives de cette maison; ce qui expliquerait encore sa présence au tableau, c'est qu'elle était filleule de Philippe-le-Bon.

Réfléxions sur cette première scène.

Après une description toute matérielle comme celle que nous venons de faire, quand on se remet en présence de cette scène grandiose du tribunal appelé à juger les hommes, l'âme est saisie par un vif sentiment d'admiration et de respect, de religieuse terreur et de sainte espérance. L'aspect majestueux et la froide impassibilité du juge, l'attitude révérencieuse des anges qui, les genoux ployés en signe d'adoration, portent dans leurs mains couvertes d'un voile, les instruments de la passion, l'attitude suppliante de la Vierge et de S[t] Jean qui personnifient, l'une la sainteté et l'autre la pénitence, les seuls titres qui donnent droit au bonheur céleste, la gravité recueillie des

apôtres visiblement absorbés par leur rôle de juges; et enfin les personnages historiques qui, debout et silencieux, écoutent les débats et attendent la sentence, tout cela ressortant sur un fond d'or éclatant, encadré dans une nuée lumineuse, produit un effet tel qu'on est tout entier au sujet représenté et qu'on perdrait de vue, s'il était possible, tout ce qu'il a fallu à l'artiste, d'étude, de talent et de foi pour écrire cette page éloquente de l'art chrétien.

Rien, en effet, dans cette composition du tribunal sacré, si ce n'est l'attitude, le costume et les gestes des personnages mis en scène, n'est dû à l'imagination du peintre; tout, au contraire, avait sa place marquée d'avance dans des textes et des traditions qu'il a fallu consulter pour les traduire comme l'artiste a su le faire.

La place des apôtres, ainsi que leur rôle actif dans la scène du jugement dernier, était marquée et rendue en quelque sorte nécessaire par la parole de Notre-Seigneur que nous allons rapporter : *Maître,* lui dit un jour St-Pierre, *voici que nous avons tout quitté pour vous suivre; quelle sera donc notre récompense? — En vérité, je vous le dis*, lui répondit le Seigneur, *vous qui m'avez suivi au jour de la régénération, quand le fils de l'homme paraîtra sur le trône de sa majesté, vous serez assis sur des trônes, jugeant les douze tribus d'Israël, sedebitis et vos super sedes judicantes duodecim tribus Israël,* (Math. XIX, 28.) Et pour ce qui regarde S[t] Paul, le peintre était autorisé à le faire figurer parmi les juges par cette parole de l'apôtre lui-même : *Ne savez-vous pas que nous jugerons les anges? Combien, à plus forte raison, les choses du siècle? Nescitis quia angelos judicabimus? Quanto magis secularia?* (1[re] épitre aux Corinthiens VI, v. 3.) Et comment, dans un siècle de foi, un artiste chrétien aurait-il pu ignorer cette parole liturgique placée par l'Eglise dans l'office de la conversion de S[t] Paul : *ce vase d'élection est vraiment digne d'être glorifié, car il mérita de posséder le douzième trône?*

Mais pourquoi le peintre a-t-il placé dans le ciel même, à la suite de la Vierge, de S[t] Jean et des apôtres, et nimbés comme eux, des personnages vivants dont quelques-uns sont plus ou moins avantageusement connus? Obéissait-il, dans cette circonstance, à un sentiment de flatterie ou de reconnaissance? Subissait-il l'ascendant du puissant duc de Bourgogne, ou les exigences de son chancelier? Voulait-il perpétuer dans la Bourgogne, et surtout dans l'Hôtel-Dieu, le souvenir et les traits de ces personnages tous bienfaiteurs de cette maison? Il nous serait difficile de répondre à ces questions.

Mais ce que nous savons, c'est que le peintre a pu trouver un motif dans la fondation elle-même de l'Hôtel-Dieu et dans les textes de la S[te]-Ecriture

relatifs au jugement dernier pour leur assigner cette place; est-ce que le divin maître n'avait pas annoncé que la sentence rendue en faveur des élus serait celle-ci : *Venez, les bénis de mon père, possédez le royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde; car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger; j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire; j'étais étranger et vous m'avez recueilli; nu, et vous m'avez revêtu; malade, et vous m'avez visité?* (S[t] Math. XXV, 35). Or tous ces personnages, ainsi béatifiés d'avance par le peintre, avaient contribué à l'établissement de l'Hôtel-Dieu où devaient se pratiquer toutes ces œuvres, et l'artiste semble avoir voulu répondre d'avance au reproche de flatterie en mettant en lumière, de chaque côté du juge, la double sentence rendue en faveur des justes pour avoir exercé les œuvres de miséricorde, et contre les réprouvés pour les avoir omises.

VI. -- Second Plan.

La Résurrection, la Pesée des Ames, la Marche des élus vers le Ciel, le Départ des réprouvés pour l'Enfer, sont les quatre sujets représentés au second plan.

La Résurrection.

Dans la scène imposante que nous venons de décrire et qui occupe tout le premier plan, l'artiste a voulu constituer en quelque sorte, ou du moins représenter le tribunal suprême appelé à juger tous les hommes, et il l'a fait en traduisant avec un merveilleux talent les textes sacrés inspirateurs de son œuvre.

Tout est prêt. Le juge est assis sur le trône de sa gloire et environné de ses anges; les assesseurs occupent leurs siéges; quatre messagers célestes prennent place entre l'arc-en-ciel, sur lequel est assis Notre-Seigneur, et la terre qui renferme les restes inanimés des morts; ils sont disposés de chaque côté de S[t] Michel, deux un peu plus haut et deux à la hauteur des épaules de l'Archange; ils tiennent des deux mains leurs trompettes à

la voix puissante pour sonner la résurrection. N'est-ce pas la traduction littérale de S[t] Mathieu : (XXIV. 31) *mittet angelos suos cum tubâ et voce magnâ?* Ils sonnent dans quatre directions différentes pour rassembler les élus des quatre vents : *et congregabunt electos ejus à quatuor ventis.* (ibid.) Deux sont plus élevés et deux plus rapprochés de terre, parce qu'ils convoquent, au rendez-vous universel, aussi bien les élus du ciel que les hommes encore vivants ou ensevelis dans la tombe : *à summis cœlorum usquè ad terminos eorum* (ibid). A leur voix, les morts sortent de leur tombeau, la terre s'entrouvre pour leur livrer passage et ils viennent tour à tour se présenter à l'archange dont les mains tiennent la terrible balance.

La résurrection est représentée par tous les personnages de la partie inférieure du tableau, mais surtout par sept figures dont cinq à droite et deux à gauche de S[t] Michel : A droite, c'est un homme sortant de terre à moitié, une main appuyée sur le sol et l'autre élevée en l'air; il regarde S[t] Michel. Un autre homme, aussi à moitié hors de terre, élève les bras et croise les mains sur sa tête. Un autre entièrement ressuscité a les mains croisées devant la poitrine. Plus loin c'est une main, puis une tête appartenant à des personnages différents et qui se font jour à travers la terre entr'ouverte. A gauche ce sont deux femmes enterrées encore l'une et l'autre jusqu'à mi-corps ; la première a les regards dirigés et les bras tendus vers S[t] Michel ; l'autre élève et écarte les bras. Telle est la scène de la résurrection. Mais, en étudiant les divers motifs qui entrent dans la composition totale du tableau, on sent que l'artiste a voulu peindre, comme simultanées, toutes les scènes qui en font partie : résurrection, jugement, pesée des âmes, acheminement des élus vers le ciel et marche des damnés vers l'Enfer. Tout cela, suivant l'enseignement de S[t] Paul, ne doit durer qu'un instant, *in momento,* le temps que met une paupière à frapper l'autre paupière, *in ictu oculi,* ou celui que met à expirer le dernier son de la trompette *in novissimâ tubâ.* C'est ce qui explique la représentation sur le même plan, mélangée sans être confuse, des ressuscités, des âmes qui passent en jugement, des élus et des damnés allant à leur destination éternelle.

La pesée des âmes.

Dans la scène de la pesée des âmes, le peintre a trouvé son principal personnage dans cette parole liturgique de l'office de S[t] Michel: *Archange Michel, je t'ai constitué prince sur toutes les âmes à recevoir: Archangele*

Michaël, constitui te principem super omnes animas suscipiendas. Et la balance paraît avoir été empruntée à Daniel, dans l'explication du songe de Nabuchodonosor: *Appensus es in staterâ et inventus es minus habens*: Vous avez été pesé dans la balance, etc. Voici comment le peintre a compris et représenté son sujet :

Au-dessus des ressuscités et dans le bas du panneau central, St Michel debout, vêtu d'une robe blanche et couvert d'un manteau écarlate richement brodé, les ailes un peu écartées et parsemées d'une infinité d'yeux, tient une balance sur les plateaux de laquelle se trouvent, à droite un élu désigné par le mot *virtutes* écrit en lettres blanches, à gauche un réprouvé indiqué par le mot *peccata* en lettres noires et par le désespoir qui le torture.

Rien n'est saisissant comme cette scène. Elle est l'objet d'une anxieuse attention de la part d'une partie des ressuscités. L'archange St Michel, dont la taille est élancée et le visage d'une beauté vraiment angélique, tient de la main droite la terrible balance ; son regard est fixé attentivement sur les mouvements de l'aiguille, et sa main gauche immobile au-dessus et tout près du fléau pour l'arrêter, quand il le faudra. L'expression du visage, le geste des mains, et la signification du regard sont autant de choses qui manifestent cette même impassibilité que nous avons déjà remarquée sur la figure de Notre-Seigneur, et qui a, sur celle de l'archange, la même raison d'être.

Au sortir de la balance, les âmes vont à leur destination définitive: les justes, vers la porte du Ciel qui occupe tout entier le dernier panneau de droite, les réprouvés vers le gouffre de l'Enfer qui occupe aussi tout le dernier panneau de gauche.

Cette disposition des personnages, des élus allant à droite vers le Ciel et des réprouvés marchant à gauche vers l'Enfer, n'est pas, comme on pourrait le croire, une disposition arbitraire due au caprice du peintre; elle lui était imposée par le texte évangélique: « Alors, dit Notre-Seigneur, (Math. XXV. 22) toutes les nations se rassembleront devant lui, et il les séparera les uns des autres, comme le pasteur sépare les boucs des brebis ; et il placera les brebis à sa droite et les boucs à sa gauche. Alors le roi dira à ceux qui seront à droite : Venez, les bénis de mon père, possédez le royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde.... Et il dira aussi à ceux qui seront à sa gauche : Retirez-vous de moi, maudits, allez au feu éternel qui a été préparé à Satan et à ses anges. Et ils iront, ceux-ci au supplice éternel, et les justes à la vie éternelle: *Tunc congregabuntur ante eum omnes gentes, et separabit eos ab invicem, sicut pastor segregat oves ab hœdis*; *et*

statuet quidem oves à dextris suis, hœdos autem à sinistris. Tunc dicet Rex his qui à dextris ejus erunt : Venite, benedicti patris mei, possidete paratum vobis regnum à constitutione mundi ... Tunc dicet et his qui à sinistris erunt: Discedite à me, maledicti, in ignem æternum qui paratus est diabolo et angelis ejus..... Et ibunt hi in supplicium æternum, justi autem in vitam æternam.

S'il nous fallait une preuve que c'est bien là le texte inspirateur du peintre, nous la trouverions sur les deux cartouches qui se déroulent de chaque côté de Notre-Seigneur, et où l'artiste a écrit, en lettres blanches d'un côté et noires de l'autre, précisément le commencement de cette double sentence.

Marche des réprouvés vers l'Enfer.

A gauche, sur le chemin que suivent les damnés, à l'entrée du gouffre enflammé où ils tombent, quel navrant et horrible spectacle! Parmi ces malheureux qui se traînent, se poussent ou se tirent les uns les autres, dans cet enchevêtrement d'hommes et de femmes qui tombent dans le gouffre fatal, comme on voit que les passions humaines survivent à la résurrection pour les réprouvés ! Comme il indique la solidarité du crime dans le partage des châtiments ! Pour bien saisir la pensée du peintre, il faut être en face du tableau et voir comment, sur les visages, dans les gestes et les attitudes, il a su peindre la parole du maître : *là, il y aura des pleurs et des grincements de dents.*

Assurément nous ne pouvons faire qu'une description bien sommaire, tout-à-fait froide et décolorée des navrants détails de cette scène; et la gravure elle-même que nous publions est plutôt une indication pour aider à saisir l'ensemble du sujet, qu'une reproduction des mille détails qu'il renferme.

Le chemin suivi par les réprouvés est d'une aridité complète; c'est la mort et la désolation qui commencent : pas une fleur, pas un seul brin d'herbe, pas même la moindre trace de terre végétale ; c'est la pierre, la roche calcinée par le feu, et, aux approches de l'enfer, se crevant en horribles fissures, sous l'effort des flammes souterraines dont la blancheur fait comprendre l'intensité. A l'extrémité du chemin, au terme fatal du voyage, on les voit jaillir, à travers les rochers entr'ouverts, avec une force qui fait pressentir une épouvantable explosion. Et les réprouvés sont là, marchant toujours vers l'abîme où ils

voient tomber ceux qui les précèdent, au-dessus duquel planent les ténèbres et, plus haut, comme reflétées par d'invisibles nuages, de sombres lueurs d'un rouge sinistre et sanglant. Toutes ces images ont un accent inexprimable de vérité; on voit qu'elles sont empruntées à la nature; elles sont peintes avec une fermeté et une sobriété de détails dont on sait gré à l'artiste; il aurait pu, donnant libre carrière à son imagination, faire intervenir les démons, leur donner les formes les plus horribles, représenter entre leurs mains les instruments de torture et, sous leurs coups, la variété infinie des supplices de l'Enfer. Il ne l'a pas voulu; il s'est contenté de traduire littéralement son texte : *Retirez-vous, maudits, allez au feu éternel,* et cette traduction, on peut dire qu'elle est faite de main de maître.

Le premier personnage sur lequel se fixe l'attention, du côté des réprouvés, est un homme agenouillé d'un genou dans le plateau gauche de la balance; l'effroi peint sur son visage et les cris qui semblent sortir de sa bouche ouverte, annoncent qu'il connaît son triste sort.

Le second est un homme qui se traîne, plutôt qu'il ne marche, courbé et comme accablé sous le poids de la sentence qui vient de le frapper. Il se mord les doigts de la main gauche avec une sorte de rage, tandis que de la droite il se tire l'oreille avec une force qui fait jaillir le sang. Toutes les gravures du tableau faites jusqu'ici, représentent à tort ce personnage comme enterré jusqu'à mi-corps.

La troisième figure est une jeune fille. Ses cheveux épars, ses mains qui se tordent en se croisant sur la poitrine, ses yeux égarés et la désolation peinte sur son visage accusent une douleur qui éclate et n'essaie même pas de se contenir; sa tête, appuyée sur l'homme qui la précède, semble chercher un vain appui dans sa protection.

Le quatrième est un homme debout et marchant aussi vers l'abîme. Il se retourne et étend la main droite, comme pour jeter une dernière malédiction, un dernier blasphème à la face de son juge. Il ne semble pas s'occuper de la jeune fille qui s'appuie contre lui.

La cinquième figure est une femme sous les pieds de laquelle le sol semble se dérober. Elle tombe la tête la première en écartant les bras pour se retenir. Un homme, au-dessous d'elle, la tient par les cheveux et l'entraîne au fond de l'abîme où elle a contribué, sans doute, à causer sa chûte.

La sixième est un homme debout, mais la tête courbée; il regarde avec désespoir le gouffre où il va tomber; ses bras sont levés et les mains croisées

sur la nuque; une femme, les mains crispées dans ses cheveux, le tire de toutes ses forces au fond de l'Enfer.

La septième est un homme dont on n'aperçoit que le masque et un bras. Il regarde avec fureur une femme qu'il tire par les cheveux dans les flammes où il est déja plongé.

La huitième est un homme debout et grinçant les dents. Il a les poings crispés et veut frapper une femme pour précipiter sa chûte en enfer.

La neuvième est la femme que frappe le précédent. Au moment de sa chûte, elle saisit, de sa main gauche, un homme par les cheveux, pour se retenir ou l'entraîner avec elle, tandis que sa main droite se lève pour asséner un coup de poing à un autre homme suspendu à sa chevelure.

Enfin, à l'ouverture et un peu au-dessus du gouffre qui vomit des flammes, un homme et une femme tombent la tête la première; l'homme est saisi par un autre réprouvé qui tire la langue en s'enfonçant dans les flammes, tandis qu'une femme le tient en tombant par le bras et par les cheveux.

Un homme au-dessus de ces quatre personnages est précipité la tête en bas.

Il est difficile d'imaginer une scène plus horriblement belle. Le peintre a su rendre, avec un accent terrible de vérité, les différentes expressions de la colère, de la fureur, de la haine, de la terreur, du remords et du désespoir. Toutes ces figures sont frappantes d'expression ; c'est la scène la plus animée et la plus émouvante du tableau, celle qui laisse les impressions les plus profondes, et dont le souvenir survit longtemps encore après que les autres sont effacées.

Dans la pensée de l'artiste, comme dans celle du donateur, le tableau n'était pas seulement une magnifique composition artistique, mais un moyen de remuer les consciences en parlant aux yeux. Car, si la vue des réprouvés et de l'Enfer était propre à exciter la pénitence et la crainte, le spectacle des élus et de l'entrée du Ciel devait efficacement aussi porter les hommes à l'espérance et à l'amour.

Marche des élus vers le Ciel.

Les élus qui s'avancent vers le Ciel sont au nombre de huit, en comptant celui qui est dans la balance, quatre hommes et trois femmes. Le chemin

qu'ils ont à parcourir, loin d'offrir cet aspect d'aridité stérile, de désolation et de mort qui nous attristait en suivant les damnés, présente, au contraire, le riant aspect de la vie, rendu sensible par une abondance de plantes, de fleurs et même de fruits. Parmi les plantes qui animent ce gracieux parcours, nous avons remarqué la marguerite des prés, l'eupatoire, la violette, la saponnaire, le fraisier avec des fruits, la fougère, le plantin, le muguet, des feuilles de chêne, le petit trèfle, le géranium sauvage et quantité d'autres plantes dont nous ne savons pas le nom même vulgaire; tout cela est dessiné et peint à ravir, pour égayer le regard et le distraire du spectacle précédent.

Le premier personnage, qui figure de ce côté, est celui que contient encore le plateau droit de la balance; c'est une femme agenouillée et portant sur ses traits le signe visible de la joie et du bonheur.

La seconde figure, la première près du panneau central, est une femme agenouillée d'un genou et tournée vers la porte céleste. Ses cheveux flottent sur ses épaules; elle se retourne en joignant les mains du côté de S[t] Michel, comme si elle implorait miséricorde pour une âme qui lui est chère.

La troisième est un homme debout qui, arrêtant sa marche vers le Ciel, étend les bras vers la femme que nous venons de décrire et la saisit d'une main pour l'entraîner au séjour du bonheur.

La quatrième est un homme agenouillé dans la direction du Ciel; il se retourne aussi et étend les mains en regardant la mystérieuse balance, il semble désirer et attendre quelqu'un qui l'accompagne dans sa marche vers le Ciel.

La cinquième est une jeune fille, qui marche le corps penché, les bras tendus et les mains jointes, vers l'ange qui garde la porte du séjour éternel.

Devant elle est un homme et une femme dont on ne voit que la tête et les mains jointes.

Puis, un religieux indiqué par sa tête rasée et sa couronne de cheveux. Il semble parler à l'ange qui l'écoute attentivement.

Enfin, l'ange introducteur des élus, en robe blanche, couvert d'un manteau vert pâle doublé de rouge et brodé d'or, attaché sur la poitrine par une agrafe ornée d'un rubis avec d'autres pierreries autour; sa chevelure blonde est retenue sur son front par un bandeau de perles à un seul rang; il est tourné vers les élus et prête une attention marquée aux paroles du religieux.

Ce qui domine sur la figure des élus, c'est le calme heureux d'une âme désormais sûre de son bonheur; à peine y a-t-il un signe de préoccupation sur le visage de ceux qui se retournent vers la balance; c'est plutôt un désir qu'une inquiétude. Le peintre semble avoir pris à tâche de faire disparaître toute trace des passions humaines : *illi autem sunt in pace* (Sap. III. 3). C'est le calme sur le visage, dans l'attitude du corps, dans la démarche et dans le geste; c'est la placidité du regard et la paix du cœur; on sent que tous les orages sont calmés, et la tranquillité parfaite : *Post tempestatem tranquillum*. En un mot, après les travaux, les larmes et les souffrances de la vie, c'est le repos éternel, *requiem œternam*, qui est désormais leur partage et dont le séjour va s'ouvrir pour eux à jamais !

L'entrée du Ciel est représentée par la façade d'un édifice de style gothique flamboyant. Quatre colonnes d'or supportent les voûtes du portail qui correspondent aux nefs intérieures; au-dessus, un vaste fronton, ou plutôt un immense pignon percé d'une rosace qui laisse pénétrer le jour dans l'édifice à travers les découpures flamboyantes ; plus haut, une flèche élancée et ceinte d'une gracieuse couronne de clochetons; et, de chaque côté de la flèche principale, deux autres flèches plus petites et non moins gracieusement dressées; enfin, courant tout autour du toit de l'édifice, une charmante dentelle; tout cela étincelant d'or et ruisselant de lumière. Tel est l'aspect général que le peintre a su donner à l'entrée du Ciel.

Si l'on entre dans les détails d'ornementation, ce sont des feuilles de vigne et des raisins finement sculptés aux chapiteaux des colonnes et qui semblent avoir été placés là comme une allusion, soit au sacrifice du Calvaire et des autels, soit aux produits du pays qui devaient plus tard se personnifier, en quelque sorte, dans les vins de l'hôpital. Les flèches et les clochetons portent, sur toutes les arêtes, une multitude de choux décoratifs exactement semblables à ceux qui ornent encore aujourd'hui les nombreuses lucarnes et les girouettes de la cour d'honneur de l'Hôtel-Dieu.

On aime à retrouver, après quatre siècles et demi, cette similitude d'ornementation qui atteste le soin jaloux avec lequel l'administration de l'Hôtel-Dieu a su conserver le caractère de la décoration primitive dans cette maison. Tous ces détails méritent d'être signalés et peuvent devenir une donnée précieuse pour ceux qui ont à s'occuper de restaurer les édifices du XV[e] siècle.

VII. -- Le Tableau fermé.

Le tableau fermé présente à l'œil quatre grands panneaux et, au-dessus, deux petits volets mobiles. Quatre grands personnages sont représentés sur les premiers, ce sont : le fondateur Nicolas Rolin, S[t] Sébastien, S[t] Antoine et Guigone de Salins, femme du fondateur et fondatrice elle-même. Nicolas Rolin et sa femme sont sur les panneaux extrêmes de droite et de gauche; les deux saints occupent ceux du milieu sous forme de statues et sont peints en grisaille; l'Annonciation, reproduite par le même procédé, est représentée sur les petits volets supérieurs. Derrière les portraits des fondateurs sont deux anges portant, chacun de son côté, l'écusson et les armes du personnage dont il accompagne le portrait.

Nicolas Rolin.

Le premier des grands panneaux, à droite, contient le portrait du fondateur, Nicolas Rolin, chancelier de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne. Il est représenté à genoux sur un prie-Dieu, les mains jointes, en face d'un livre ouvert. Le prie-Dieu est couvert d'un tapis aux armes du chancelier, c'est-à-dire semé de clefs d'or. Le portrait se détache sur un drap d'or dont les broderies saillantes et gaufrées sont encore sensibles à l'œil. Le chancelier paraît méditer une grande pensée, probablement son projet de fondation ; il a l'attitude d'un homme qui mûrit un grand dessein et sent le poids d'une lourde responsabilité. On sent, en considérant les traits du visage, qu'on est en face d'un portrait. Il y a un accent de vérité que le peintre n'aurait pu saisir ailleurs que sur un modèle vivant. Nicolas Rolin a dû poser devant l'artiste. La tête est visiblement coiffée d'une perruque dont les mèches égalisées tombent sur le front. Une capuche, ou plutôt un chaperon légèrement reculé en arrière, noir comme la robe, fait ressortir les traits énergiques et austères du puissant chancelier. La robe est garnie d'une fourrure de couleur fauve qui ressort aux deux bords de la robe dans toute sa longueur, ainsi qu'aux extrémités des manches, et sur tout le bord inférieur du vêtement.



LE JUGEMENT DERNIER

RETABLE DE L'HÔTEL-DIEU DE BEAUNE.

Elle est serrée à la taille par une chainette d'or, que fixe à droite un croissant d'or, et arrêtée à gauche par l'ardillon d'une boucle également d'or. Nous ne faisons que décrire cette peinture que les plus savants critiques ont signalée comme une merveille de l'école flamande au XVe siècle, ainsi que le portrait de Guigone de Salins (1).

Derrière le portrait et un peu plus haut, un ange, qui semble assister le chancelier, soutient son heaume et son écusson. Cet ange a le front ceint d'un bandeau de pierres précieuses surmonté d'une croix d'or. Il offre cette particularité qui ne se retrouve nulle part sur le tableau : c'est que la figure et les ailes sont rayonnantes de feu; c'est comme le reflet d'un foyer intérieur qui met en évidence la figure, les ailes, et qui, rejetant le reste dans l'ombre, rend invisible toute la partie inférieure du corps. Le casque qu'il soutient est percé au côté droit de cinq trous disposés en losange; par devant, il y a sept lames distancées laissant arriver l'air et la lumière par les ouvertures qu'elles forment. L'écusson porte : *trois clefs d'or disposées en pal*, c'est-à-dire, *deux et une*.

Saint Sébastien.

S[t] Sébastien est une peinture en grisaille. Le saint est représenté sous forme de statue posée sur un piédestal hexagone. Il est debout, les mains liées derrière le dos, et attaché à un tronc d'arbre qui se bifurque au-dessus de la tête. Il est nu et simplement couvert d'un voile noué et retombant au côté droit, comme celui du Christ en croix. Le genre de supplice est rappelé par trois flèches enfoncées dans les chairs : l'une, au côté droit du ventre, une autre à l'aine gauche et la troisième à la cuisse du même côté. Sa tête inclinée regarde le chancelier dont il était le patron d'armes, comme chevalier de la Toison-d'Or.

Cette figure a été critiquée même sévèrement. MM. Crow et Cavalcaselle la trouvent *longue* et *grêle*; ils ajoutent que *les mains et les pieds sont également maigres et effilés;* mais ils reconnaissent que, *sauf l'exagé-*

(1) Il existe une double copie de chacun de ces deux portraits: l'une ancienne faisant partie du mobilier de l'Hôtel-Dieu; l'autre, faite en 1870 par M. Boulay, appartient à la communauté des Hospitalières et se trouve actuellement dans l'appartement de Madame la Maîtresse.

ration du mouvement, défaut accoutumé de Van der Weyden, l'exécution en est très-soignée (voir aux pièces justificatives.) M. Waagen dit purement et simplement que *cette figure et celle de St Antoine sont d'un élève*. C'est, comme on le voit, une exécution sommaire. L'appréciation des critiques français est beaucoup moins sévère et surtout moins affirmative. Nous avouons, pour notre part, que les éloges donnés tant de fois devant nous par des artistes et des connaisseurs à cette figure de S[t] Sébastien ne nous permettent pas de souscrire au jugement de M. Waagen ; et, s'il nous était permis d'avoir un sentiment, nous dirions que, malgré les défauts de détails signalés, cette figure, comme celles de l'Annonciation, est de la même main et ne révèle pas moins que le reste le savoir-faire du peintre, que c'est une figure *soignée et finie*, comme le dit fort bien M. l'abbé Dehaisne, et nous ajouterions, avec les savants critiques anglais, qu'elle est d'une exécution remarquable. (Voir les notices).

Saint Antoine.

S[t] Antoine est aussi une peinture en grisaille et sous forme de statue posée sur un piédestal, comme le précédent. La main droite tient, entre le pouce et l'index, une clochette à manche articulé ; la main gauche est appuyée sur un bâton noueux et formant le T. Au bas et à droite, on voit paraître la tête du cochon légendaire. Le saint est vêtu d'une robe serrée à la taille par une ceinture de cuir à laquelle pend un chapelet. Le manteau jeté sur ses épaules est surmonté d'une capuche qui couvre la tête ; il est ouvert à la hauteur des bras et le pan gauche relevé à la hauteur du genou. On ne saurait imaginer rien de plus vénérable que cette tête de moine inclinée vers la fondatrice qu'il regarde avec bonté ; on dirait que, pour l'encourager à la fondation de l'Hôtel-Dieu, il lui raconte le motif de sa conversion : *Allez, vendez tout ce qui vous appartient et donnez-le aux pauvres* (Math. XIX. 21). Sa barbe grise tombe jusque sur la poitrine en longues mèches frisées. En considérant cette belle peinture on se demande comment l'artiste a pu réaliser cette merveille ? comment son pinceau a pu, en même temps, peindre une statue et donner à cette statue une expression si vivante et si parfaite ?

Aussi les artistes et les critiques ne parlent-ils de cette figure qu'avec un véritable enthousiasme : *La figure qui représente saint Antoine, avec sa sonnette et son pourceau*, disent MM. Crow et Cavalcaselle, *peut être*

classée sans exagération parmi les plus nobles types de l'art flamand. Martin Schon l'étudia et en fit une copie où il chercha à imiter la touche vigoureuse et le mouvement de l'original. C'est dans les chefs-d'œuvres de ce genre qu'il faut étudier cette école où déjà se révèle le germe des qualités qui distinguèrent Memling. C'est dans le même sens qu'en parle l'auteur de *l'Art chrétien en Flandre*, M. l'abbé Dehaisne; et c'est le même sentiment d'admiration que nous entendons journellement exprimer par les artistes et les amateurs qui visitent le tableau.

Comment se fait-il, cependant, qu'un critique de la valeur de M. Waagen dise que cette figure, ainsi que la précédente et l'Annonciation, sont d'un élève, et que ce jugement par trop sommaire, à notre avis, soit à peine atténué par un *peut-être* ajouté à ce jugement par M. Clément de Ris. Nous avouons que cette divergence d'opinion parmi les critiques et sur les mêmes œuvres, cette incertitude qui fait glisser un timide *peut-être* dans un jugement qu'on n'ose pas dire exagéré, sont pour beaucoup dans les motifs de notre réserve relativement à l'auteur du tableau.

Guigone de Salins.

La fondatrice est représentée sur le quatrième et dernier volet à gauche. Comme le chancelier, son époux, elle est à genoux sur un prie-Dieu, les mains jointes et devant un livre ouvert. Le tapis jeté sur le prie-Dieu est à ses armes, c'est-à-dire *semé de tours d'or crénelées et fenestrées*. Sa robe semblable à celle de son mari est noire et garnie de fourrure fauve; elle est sans chaperon; la ceinture est ornée d'un rang de perles. La tête, couverte d'un voile d'une transparence parfaite , ressemble quelque peu à celui des Hospitalières de Beaune ; mais il est fixé d'une manière différente : il descend sur le front jusqu'à la naissance du nez et, au-dessus du front, il est fixé à un bandeau par une épingle qui lui donne la forme en cœur ; les pans de droite et de gauche tombent librement et ne sont pas épinglés au bras comme chez les Hospitalières. A en juger par son portrait, Guigone de Salins ne brillait pas par la beauté; la figure offre dans les traits quelque chose qui rappellerait plutôt l'homme que la femme; mais il y a une carnation si fraîche et si fine qu'on serait tenté de l'appeler virginale, tant elle est pure. Comme le chancelier, son mari, elle est plongée dans une méditation profonde.

Derrière elle, se tient l'ange qui porte un écusson. Ses ailes blanches et fauves sont déployées, la pointe en haut. Sa main droite tient une courroie à laquelle pend l'écusson *mi-parti de trois clefs et d'une tour d'or*. La figure et les ailes ne sont pas enflammées, les cheveux ondoyants et blonds ne sont ni retenus par un bandeau, ni surmontés d'une croix comme ceux de l'ange qui est en face; ils encadrent admirablement un visage où le peintre a voulu idéaliser la beauté céleste.

Nulle part, disent les critiques anglais Crow et Cavalcaselle, *on ne rencontre une imitation plus vraie de la nature que dans le portrait de Rolin et de sa femme; l'art atteint ici la perfection: c'est une étude admirable de vérité, exempte de recherche, de flatterie et d'idéalisme. Ces portraits, et d'autres que nous avons déjà signalés, sont les plus beaux morceaux de l'œuvre de Van der Weyden. Sur les parties extérieures,* ajoute M. Waagen, *on voit les figures agenouillées du donateur Rolin et de sa femme Guigone de Salins, deux portraits d'une haute valeur. Leurs têtes,* dit à son tour M. l'abbé Dehaisne, *sont de magnifiques études qui prouvent que Van der Weyden peignait le portrait avec autant de perfection que les meilleurs maîtres de l'école flamande primitive.* Et, afin de clore cette série de témoignages d'admiration pour les portraits qui nous occupent, citons l'appréciation suivante de M. Clément de Ris: *Par la simplicité des attitudes, le profond sentiment de la vie, la foi dont elles sont empreintes, l'intensité et l'harmonie de leur couleur, la vigueur et la souplesse de la touche, ces deux figures sont ce qu'il y a de plus remarquable dans le tableau; détachées de leur entourage et exposées seules, elles passeraient pour des chefs-d'œuvre.*

VIII. -- L'Annonciation.

Sur les petits volets qui recouvrent le haut du panneau central, est peint en grisaille le mystère de prédilection des artistes flamands du XVe siècle, l'*Annonciation*.

La Vierge est à genou, couverte par un ample manteau qui laisse apercevoir la robe froncée sur la poitrine et serrée à la taille par une ceinture que le

bras empêche de voir. Les cheveux tombent gracieusement sur les épaules et la tête est tournée vers un vase à anses et à col rond dans lequel est une branche de lys à deux fleurs épanouies, symbole de cette pureté virginale que la Vierge n'eut pas sacrifiée, même pour devenir la mère de Dieu. Ce regard de la Vierge, fixé sur le lys, rappelle vivement sa réponse à l'ange : *quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco.* Au-dessus et les ailes déployées, plane sur un petit nuage le S[t] Esprit en forme de colombe.

L'ange Gabriel est aussi une peinture en grisaille. Il est représenté, les ailes un peu écartées, s'avançant vers la Vierge; sa main droite est levée et le geste semble dire : *Ne craignez pas, ô Marie, ne timeas, Maria.* De sa main gauche tombe un cartouche qui va, se déroulant en spirales, se poser sur le bord antérieur du marchepied ; on cherche vainement les paroles de la salutation : *ave, gratia plena.* Le cartouche est muet. La robe de l'ange est ample; les manches sont rétrécies vers le poignet; ses cheveux tombent presque jusqu'aux épaules ; ils sont retenus sur le front par un bandeau de perles au milieu duquel se dresse une croix affectant la forme grecque.

Cette peinture est d'une touchante simplicité.

IX. -- Appréciation générale.

Tel est le tableau du *Jugement dernier*. En le décrivant, comme nous l'avons fait, nous avons compris notre insuffisance et, plus d'une fois, notre plume a dû s'arrêter dans l'impuissance de trouver des expressions pour rendre tout ce que nous sentions. Il y a dans cette œuvre plus que du talent; il y a le génie de la peinture. Il semble qu'en l'exécutant, l'artiste s'élevait par la pensée jusque dans les régions célestes pour y trouver ces types de beauté qui captivent notre admiration; ou bien que, s'avançant jusque sur les bords de l'abîme éternel, la palette et le pinceau à la main, il a saisi, pour les immortaliser, toutes les douleurs et tous les supplices de la réprobation. Son œuvre tout entière respire un esprit de foi, hélas, banni des compositions modernes; elle révèle une étude des textes sacrés digne d'un S[t] Jérôme. Tout l'ensemble et tous les détails du tableau sont d'une irréprochable orthodoxie. Quand donc les artistes comprendront-ils cette grande leçon : que le talent et le génie ne peuvent s'inspirer que des pensées de la foi, s'ils

8

veulent planer au-dessus des ignominies modernes, et créer des œuvres qui traversent les siècles en immortalisant leurs noms, en glorifiant leur école et leur patrie !

X. -- Etat actuel du Tableau.

Les œuvres humaines sont toutes marquées au coin de la caducité qui atteint l'homme. De même donc que celui-ci s'use en vieillissant, par le seul fait des années qui s'accumulent sur sa tête et qu'il arrive souvent à une caducité, à une ruine prématurée sous le coup des évènements, des mille accidents de la vie, de même aussi les œuvres qu'il produit, même celles qui semblent les plus dignes de l'immortalité, subissant comme lui cette loi de décrépitude, arrivent quelquefois à une détérioration qui en compromet l'existence et trop souvent, hélas, à une ruine irréparable. Notre retable, bien qu'il soit un des mieux conservés des tableaux anciens, n'en a pas moins subi de regrettables dégradations, soit par l'effet du temps, soit par l'incurie ou la maladresse des hommes; c'est ce que nous avons à constater et ce n'est pas la partie la moins triste de notre tâche. Hâtons-nous d'ajouter cependant que ces ravages si regrettables n'atteignent pas, heureusement, ce qu'il y a d'important, ou plutôt d'essentiel dans la composition. Toutes les figures placées au premier plan, dans la partie supérieure, sont à peu près intactes, sauf celle de St Jean-Baptiste qui a une écaille assez grande sur le cou; il est bien entendu que nous voulons parler des visages et des parties nues; car les principales dégradations portent sur les vêtements et sur d'autres parties du tableau qui ont moins d'importance. Il en est de même pour les personnages du plan inférieur, quoique ce soit la partie la plus endommagée, surtout les panneaux extrêmes de chaque côté.

Dans la revue que nous allons faire, nous donnerons à chacun des panneaux le nom du personnage principal qui le caractérise, sauf pour le panneau central et pour ceux du Ciel et de l'Enfer qui garderont ces noms déjà consacrés par l'usage. Nous commencerons par le panneau central, pour continuer à droite sur les panneaux de la Vierge, de St Pierre et du Ciel; puis, revenant au même point de départ, nous suivrons à gauche les panneaux de St Jean, de St Paul et de l'Enfer.

1° Le panneau central qui est le plus grand du tableau est aussi le plus important de tous, parce qu'il donne la clef de tout le sujet et de chacun des motifs qu'il renferme. Par une exception dont on ne peut trop se féliciter et qui est due à l'immobilité de cette partie du tableau, puisque c'était par elle qu'il était fixé au mur, ce panneau n'a presque pas souffert ; c'est à peine s'il faut mentionner deux écailles tout à fait au bas et au-dessous de l'archange S[t] Michel. Nous croyons qu'il faudrait de nouveau fixer à un mur cette partie du tableau, ainsi que les deux panneaux qui l'avoisinent; cette immobilité est nécessaire à la conservation de l'œuvre tout entière; et le pivot sur lequel on l'a monté, dans ces derniers temps, pour le rendre mobile, ne peut que la compromettre.

2° Le panneau de la Vierge, qui tient au côté droit du panneau central, est plus endommagé. Nous y avons compté jusqu'à dix-sept écailles, dont trois seulement dans la partie supérieure et quatorze tout à fait au bas. Les plus regrettables sont les deux qui ont enlevé les pieds d'une jeune prédestinée.

3° Le panneau de S[t] Pierre a beaucoup moins souffert de l'action du temps, nous n'avons à signaler que deux écailles : l'une sur le manteau et l'autre sur la robe du second apôtre.

4° Le panneau de l'entrée du Ciel a perdu toute la partie inférieure de l'édifice à droite, presque jusqu'à la hauteur des chapiteaux des colonnes; les chapiteaux, les voûtes ogivales, les flèches, le grand pignon, tout cela manque de base et paraît suspendu sur le vide. La beauté des détails heureusement conservés fait d'autant plus regretter ce qui manque. Il nous paraît difficile d'expliquer, par un écaillement successif, une destruction aussi étendue et aussi complète de la partie inférieure du panneau; il faut supposer ou une secousse violente, ou bien, peut-être, une négligence qui, dans les temps d'oubli, aura laissé cette partie exposée à l'humidité. Cette dernière hypothèse expliquerait le gonflement de la préparation en pâte et, par suite, la chûte à peu près simultanée de la peinture qu'elle portait.

5° Le panneau du côté gauche, qui touche au panneau central, est celui que nous appelons le panneau de S[t] Jean. C'est un des plus maltraités. Nous y avons compté jusqu'à seize écailles, dont une sur le cou de S[t] Jean et deux autres sur les pieds d'un damné. En quatre places différentes, il y a des repeints, des empâtements faits sans goût; l'un de ces empâtements a eu lieu sur un manteau d'apôtre, les trois autres sont beaucoup plus bas et au-dessous des damnés.

6° Le panneau de S[t] Paul offre, comme dégradations, des boursouflures qui, d'un jour à l'autre, peuvent tomber. Elles sont sur le manteau du Saint. On a aussi retouché ce manteau, de telle sorte que les places écaillées ont été simplement repeintes sans empâtement et présentent encore sensiblement les dépressions causées par la chûte des écailles.

7° Le panneau de l'Enfer a subi de nombreuses et graves détériorations; les écailles sont en si grand nombre que nous avons renoncé à les compter; il y en a de très-grandes; cependant les figures sont intactes, sauf celle d'une femme qui a perdu le dessous de la joue gauche.

Outre ces dégradations que nous venons de constater sur chacun des panneaux, nous devons signaler les injures qui sont le fait direct de l'homme; nous voulons parler des vêtements et des flammes jetés sans goût sur les personnages du plan inférieur. L'auteur de ce méfait, de ce sacrilége artistique, accompli l'an XI de la République française, est un peintre qui s'appelait *Bertrand Chevaux*. C'est du moins la conclusion que nous avons tirée d'un extrait des comptes de l'Hôtel-Dieu.

Il faut avouer que cette retouche a été des plus malencontreuses et n'avait pas l'ombre d'un prétexte. Le peintre auquel nous devons le tableau, par un sentiment de délicatesse qui devait être dans ses goûts et que lui imposait, du reste, la destination de son œuvre, puisque c'était un retable d'autel, avait calculé les poses de ses personnages, de manière à éviter les nudités criantes, et leur avait donné des proportions si restreintes que ces nudités, vues à distance, n'eussent pas été perceptibles; on pourra en juger par la gravure que nous publions et dans laquelle ces personnages sont reproduits dans leurs poses primitives et sans flammes, ni vêtements.

XI. -- Erreurs et Inexactitudes.

Attaché par nos fonctions au service de l'Hôtel-Dieu, nous avons voulu tout d'abord étudier les richesses artistiques qui le distinguent et notre attention s'est naturellement portée sur le chef-d'œuvre que nous venons de décrire. Mais quel ne fut pas notre désappointement, lorsque, muni des documents les plus autorisés, nous avons constaté dans ces documents mêmes, des inexactitudes et des erreurs matérielles, échappées sans doute à leurs auteurs, mais

prouvant jusqu'à l'évidence, le danger des observations faites à la hâte et des notes rédigées en courant ? Quand l'artiste, ou le critique, prend la plume pour écrire une notice, même sur un chef-d'œuvre, la confusion s'est faite dans ses souvenirs, parfois même dans les notes qu'il a prises ; et le pauvre auteur, bien que fixé sur la valeur de l'œuvre en elle-même et sur certains détails plus saillants, n'a plus que des renseignements incomplets. Dans l'impossibilité, où il est, de contrôler la description qu'il fait sur le chef-d'œuvre lui-même, il laisse aller sa plume un peu au hasard. De là une multitude de détails incomplets, erronés, à côté des observations les plus justes et d'appréciations de la plus haute valeur.

Depuis le docteur Billardet, qui décrivait le tableau en 1836, jusqu'à la publication *des musées de province* par M. Clément de Ris en 1872, sept notices plus ou moins étendues ont paru sur le tableau de l'Hôtel-Dieu; elles sont presque toutes entachées d'inexactitudes plus ou moins nombreuses et importantes. Placé sur les lieux et, par conséquent, dans les conditions les plus avantageuses pour contrôler nos observations, nous allons, dans l'intérêt de la vérité, relever les erreurs qui nous ont frappé; nous le ferons loyalement en citant les paroles, les textes qu'on pourra vérifier sur les notices elles-mêmes que nous donnons aux pièces justificatives.

Le Docteur Billardet.

Le docteur Billardet, auteur de la première notice sur le tableau, qui, cependant, était sur place et avait, comme médecin de l'Hôtel-Dieu, ses entrées libres dans cette maison, a pris la figure de S[t] Jean-Baptiste pour S[t] Joseph, celle de S[t] Paul pour S[t] Pierre, celle du fondateur pour un simple prêtre.

Le docteur Billardet, médecin distingué de la ville de Beaune, était un homme d'esprit. La description qu'il a faite du tableau est une des plus exactes qui aient paru; mais, en fait d'art, ce n'était qu'un simple amateur; on s'explique parfaitement qu'il ait pris le change sur les trois personnages dont nous avons parlé.

MM. Crow & Cavalcaselle.

MM. Crow et Cavalcaselle sont les premiers qui aient publié une appréciation critique et artistique du Jugement dernier de l'hôpital de Beaune et leur travail

a visiblement servi de guide aux auteurs français qui ont eu à traiter le même sujet. Ils ont vu :

1° Au-dessus du panneau central, *des archanges qui pèsent, dans des balances, les âmes des trépassés*, au lieu d'y voir quatre anges portant les instruments de la Passion.

2° *En bas* du même panneau, *les divers tourments des damnés et les élus montant vers le Ciel*. Les damnés sont désolés, sans doute ; ils manifestent la colère, la rage, le désespoir ; mais ils ne sont pas encore en Enfer ; ils y vont ; quelques-uns y tombent, et c'est tout ce que le peintre a représenté de leurs tourments. Quant aux élus, ils marchent simplement vers la porte du Ciel ; ils suivent un chemin parfaitement plain ; par conséquent ils ne montent pas.

3° *L'un* des panneaux extrêmes *représente le Ciel peuplé d'anges*. Tout ce peuple d'anges, vu par les critiques anglais, se réduit à un seul qui se tient vers la porte du Ciel et sert d'introducteur aux élus.

4° *Deux groupes s'avancent vers le Sauveur*. Ces deux groupes de droite et de gauche dans le plan supérieur, ainsi mis en marche, sont assis ou debout ; ce sont les assesseurs au nombre de quatorze, sept de chaque côté, qui siégent suivant cette parole : *vos autem sedebitis*, etc ; ils marchent si peu qu'on voit les siéges de quelques-uns.

5° *Des rois et des reines, précédés par saint Jean*, aperçus par MM. Crow et Cavalcaselle, dans le groupe de gauche, il ne reste qu'une seule tête couronnée, celle de la duchesse de Bourgogne, Isabelle de Portugal.

Nous croyons qu'en écrivant leur notice sur le tableau de l'hôpital, notice remarquable, d'ailleurs, par les jugements artistiques qu'elle contient, les illustres critiques n'avaient pas sous les yeux la gravure qui accompagne le texte, autrement ils n'auraient pas commis ces erreurs.

M. Waagen.

M. Waagen a donné une explication tellement sommaire de notre Jugement dernier, qu'il n'y avait pas de place pour les erreurs de détails.

M. l'abbé Dehaisne.

Trompé apparemment par la tiare d'Eugène IV et la mitre de l'évêque d'Autun, l'auteur n'a vu, dans le groupe de droite, au plan supérieur, que des

pontifes et des apôtres; les figures de Philippe-le-Bon et de son chancelier passent inaperçues. Dans le groupe de gauche il signale, comme les critiques anglais, *des rois, des reines*, auxquels il ajoute *d'autres élus*.

M. de Surigny.

M. de Surigny, dans sa brochure sur la restauration du tableau de l'Hôtel-Dieu, représente ce polyptique comme composé *de deux panneaux, l'un au-dessus de l'autre;* c'est une erreur matérielle provenant, sans doute, de ce qu'il y a deux plans distincts et superposés; et quand il ajoute : *Rien ne prouve que le retable ait été fait pour l'hôpital, au contraire, il n'y a sa place marquée nulle part*; nous croyons qu'il y a là une double erreur et nous en donnons la preuve dans le texte suivant d'un vieil inventaire portant la date de 1501 :

« *Et premièrement, en la chapelle dudict hospital, sont trois aultels, assavoir : le grant haultel de pierre de mabre, sur lequel a une table en plate peincture ou est le jugement ; et sur les huis de la dicte table, par dessoubs, sont les imaiges de sainct Sébastien, de saint Anthoine, ensemble les portraictures de furent mondict seigneur le chancelier et de madame Guigone de Salins sa femme.* »

Est-il besoin d'une discussion pour établir que la mention, dans ce texte, du fondateur, de la fondatrice et surtout de S[t] Antoine, patron primitif de de l'Hôtel-Dieu, prouve la destination spéciale et exclusivement réservée du tableau à cet établissement? et sa place n'est-elle pas clairement marquée sur le *grant haultel*, où il était précisément éclairé d'une manière convenable par la fenêtre qui est à droite ? Nous n'insistons pas.

M, Clément de Ris.

M. Clément de Ris est l'auteur de la notice la plus étendue, qu'on ait publiée jusqu'alors, du tableau de l'hôpital de Beaune, et c'est le dernier qui en ait écrit. Sa position, comme conservateur adjoint des musées du Louvre, les connaissances artistiques dont il a fait preuve dans son ouvrage : *les Musées de Province*, donnent une grande valeur à ses appréciations. Mais, après avoir lu attentivement sa notice en face du chef-d'œuvre, nous avons dû constater une fois de plus les inconvénients d'observations faites à la hâte et de notes

prises en courant. Voici les inexactitudes qui nous ont frappé dans son travail :

Tableau ouvert.

Premier volet. Trois figures de femmes agenouillées, dont une religieuse vêtue d'une robe noire bleuâtre, et coiffée d'une capeline blanche ; *les trois têtes nimbées indiquent trois saintes.*

Ce volet contient trois figures, en effet : la première est la Ste Vierge, non agenouillée, mais assise sur un siége très-apparent, vêtue d'une robe bleue et couverte d'un voile blanc; les autres sont deux hommes, dont l'un porte une magnifique barbe tombant sur sa poitrine.

Volet 2. Un guerrier couvert d'une armure éclatante.

La figure ainsi désignée est celle de Philippe-le-Bon. L'armure éclatante, qui lui est prêtée, n'est autre chose qu'un vêtement de velours richement brodé et garni d'une fourrure de martre qui ressort autour du cou et suit les bords antérieurs du vêtement.

Même volet. Toutes ces figures se détachent sur un fond d'or nuancé où l'on distingue une foule de têtes de petits anges enveloppés d'ailes.

Nous n'avons pas trouvé trace de cette foule de têtes de petits anges enveloppés d'ailes.

Evidemment, il ne s'agit pas ici des anges qui portent les instruments de la passion, ni de ceux qui sonnent la résurrection, ni de l'ange introducteur des élus, puisque l'auteur les désigne à part; pour nous, ces têtes d'anges n'existent pas, et nous ne savons comment expliquer cette erreur.

Volet 3. Un ange guidant vers la Jérusalem céleste un religieux.

L'ange, dont il s'agit, se tient à la porte du Ciel, comme chargé d'en garder l'entrée et d'y introduire les élus; là il reçoit, mais ne guide en aucune manière le religieux qu'il regarde en face et à la suite duquel se pressent d'autres élus.

Volet 4. Trois figures d'hommes, dont la principale représente un personnage agenouillé vers la gauche.... vêtu d'un long manteau pourpre sur la bordure duquel on lit des caractères hébraïques.

Cette principale figure est celle de St Jean-Baptiste. Il n'est pas agenouillé, mais assis, comme la Vierge en face. Son manteau est violet et symbolise sa

pénitence; les caractères placés sur la bordure de ce manteau ne sont pas hébraïques. C'est, du moins, l'avis de plusieurs hébraïsants que nous avons consultés.

Volet 6. Des démons cornus et griffus les tourmentent.

Sur le panneau de l'Enfer, il n'y a pas un seul démon, ni, par conséquent, l'ombre d'une seule corne, ni d'une seule griffe.

Tableau fermé.

Volet 3. Près de lui, (Nicolas Rolin) *un bahut sur lequel est posé un livre de prières.* Ce bahut est le prie-Dieu sur lequel est à genoux le chancelier et qui se dessine suffisamment sous la tapisserie armoriée qui le couvre. Guigone de Salins, dans le panneau opposé, est agenouillée aussi sur un prie-Dieu semblable.

Volet 4. Une colonne sur un champ de gueules.

Les armes de la fondatrice brodées sur le tapis du prie-Dieu sont : *Une tour d'or crénelée et fenestrée.*

Aucun des auteurs qui se sont occupés de l'histoire de Beaune, Courtépée, Gandelot, Rossignol, n'en fait mention.

Cette assertion n'est pas exacte en ce qui regarde M. Rossignol. Nous ne pouvons mieux rétablir la vérité qu'en citant les lignes consacrées à notre chef-d'œuvre par cet historien de la ville de Beaune (page 502).

« Enfin, il y avait sur l'autel central, ou sur le jubé séparatif de la chapelle, un triptique, vaste tableau à volets, dont Jean de Bruges, dit-on, est l'auteur. Les jours de fête on ouvrait ce grand livre aux yeux des fidèles; il apprenait comment les bons sont récompensés et les méchants punis. Un jour, ce grand *et précieux tableau, contemporain du fondateur, peuplé d'une multitude de personnages, parmi lesquels se remarquaient plus d'un portrait; cette page que Van Eyck n'eût pas dédaignée, s'il ne l'a pas écrite, fut jetée, elle aussi, dans les greniers. Aujourd'hui on fait cent lieues pour venir se prosterner devant elle; mais pourquoi garder en charte privée cette éloquente prédication? Elle a été faite pour le peuple et non pour l'ombre et la solitude. Pourquoi ne remonterait-elle pas là d'oû on l'a fait descendre? La grande salle retrouverait ainsi une des voix qu'on*

lui a ôtée; ce serait une restitution faite à l'œuvre du XV[e] siècle et une réparation à la mémoire de Rolin. »

Telles sont les données inexactes que nous avons cru devoir rectifier en publiant cette notice; le nom considérable des auteurs qui les ont involontairement commises aurait dû, peut-être, nous imposer silence. Mais nous nous sommes rassuré par cette pensée, qu'il ne s'agit, dans ces rectifications, que de faits palpables, qui sautent aux yeux, et que toute autre personne pourrait constater elle-même en lisant les notices devant le tableau.

XII. -- Que faut-il faire ?

Vendre, restaurer, ou consolider le tableau de manière à conserver le chef-d'œuvre; tels sont les termes dans lesquels se pose une redoutable question.

Faut-il le vendre ?

Cette idée a été mise en avant. Le tableau est d'un prix incalculable assurément, et, s'il était mis en vente dans un temps de prospérité financière, on en tirerait certainement une somme considérable avec laquelle on pourrait soulager bien des misères. Le conserver, au contraire, c'est immobiliser et rendre improductif un capital important; c'est de plus exposer ce capital, représenté par un objet mobilier, à périr dans un sinistre, par exemple dans un incendie; enfin c'est se résigner d'avance à une perte que le temps amènera fatalement, puisque te tableau ne peut que se détériorer en vieillissant. Telle est la thèse soutenue par les quelques rares personnes qui accueillent l'idée d'une vente du tableau.

Ces motifs d'économie, de bienfaisance et de prévoyante administration sont assurément fort respectables, nous le reconnaissons; mais ont-ils toute la force qu'ils paraissent avoir de prime abord? Sont-ils justifiés par la nécessité? Sont-ils d'accord avec la volonté des fondateurs? Sont-ils compatibles avec le patriotisme français Bourguignon et Beaunois?

Nous comprendrions qu'on demandât la vente du tableau s'il était constant que l'Hôtel-Dieu, avec son développement actuel, avec ses huit salles affectées

aux malades, est insuffisant pour les besoins de la ville et des localités environnantes, dans un rayon aussi étendu qu'on le voudra. Nous le comprendrions encore, si les ressources de la maison étaient au-dessous des dépenses occasionnées par les malades qu'elle reçoit. Nous admettrions, dans l'un et l'autre cas, l'idée d'une vente parce qu'elle serait légitimée par la nécessité et qu'on pourrait alors présumer la volonté des fondateurs. Mais, bien loin qu'il en soit ainsi, malgré la facilité de l'administration et des sœurs pour l'admission des malades, malgré la destination donnée dans ces derniers temps à deux salles exclusivement réservées aux vieillards des deux sexes, une salle de vingt-deux lits, la salle Parizot, reste habituellement fermée et ne s'ouvre que dans les cas d'épidémie; encore n'est-ce que par une sorte de tolérance administrative, puisque, aux termes de la fondation, les épidémiques ne doivent pas être reçus à l'Hôtel-Dieu. On ne peut donc pas invoquer la raison de nécessité.

Est-ce la volonté des fondateurs?

Les fondateurs, en bâtissant l'hôpital, ont voulu le doter et le meubler d'une manière conforme à sa double destination d'Hôtel-Dieu et d'Hôpital. D'Hôtel-Dieu, c'est-à-dire de maison consacrée à Dieu, *ad ejus honorem et laudem, ut divinus servitium frequentatur*. D'hôpital, c'est-à-dire de maison destinée aux pauvres malades, *pro receptione, usu et habitatione pauperum infirmorum*. C'est pour cette double raison que Nicolas Rolin a élevé le splendide édifice de l'Hôtel-Dieu, qu'il l'a meublé avec une richesse attestée encore par les magnifiques bahuts qui lui restent et par l'inventaire de 1501 que nous publions aussi. C'est pour les mêmes motifs qu'il a fait exécuter par un peintre en renom, l'imagier du duc de Bourgogne, le retable destiné à l'autel principal de la chapelle, et si propre par lui-même à glorifier Dieu, comme à édifier les pauvres malades de la maison. C'est là une volonté qui doit être respectée et qui aurait dû empêcher même le déplacement de ce chef-d'œuvre.

Et les portraits des fondateurs, ceux du pape Eugène IV, du duc Philippe-le-Bon, d'Isabelle de Portugal, de l'évêque d'Autun Jean Rolin. Est-ce que le chancelier les a fait placer sur le tableau destiné à la chapelle afin qu'ils disparaissent à tout jamais du lieu saint pour lequel ils ont été faits ? Est-ce qu'ils ne doivent pas rester comme un monument perpétuel destiné à provoquer la reconnaissance et la prière pour ceux qu'ils représentent et qui tous, à des titres divers, sont les bienfaiteurs de la maison ? Pourquoi donc aussi priverait-on les pauvres malades du bénéfice, pour leurs âmes, des salutaires pensées qui jaillissent, en quelque sorte, nécessairement du sujet

même du tableau ? Les pauvres de l'Hôtel-Dieu sont, par la volonté du chancelier Rolin, les propriétaires légitimes du tableau. On leur en a ôté la jouissance, il faut la leur rendre, ou tout au moins ne pas aliéner le chef-d'œuvre qui leur appartient.

Serait-ce du patriotisme ?

Le tableau du Jugement dernier ne peut être évidemment mis en vente que dans le but d'en tirer le plus d'argent possible; il faudrait donc, pour cela, appeler la concurrence étrangère. Or, ne serait-ce pas s'exposer à voir ce chef-d'œuvre, cette gloire française depuis des siècles, passer à un musée d'Angleterre ou de Berlin? Et Français, nous aurions à lire dans les revues des beaux-arts ou les grands journaux, les éloges pompeux de l'acquisition nouvelle; nous entendrions les accents de fierté avec lesquels ils se vanteraient d'avoir en leur possession un chef-d'œuvre que nous n'aurions pas su garder ! Non, cela n'est pas français.

Mais on mettrait une clause excluant la concurrence étrangère; alors, c'est sacrifier d'avance, et sans compensation, une grande partie du prix vénal; où serait donc l'avantage ?

Si comme Français, nous ne devons pas vendre le tableau, le pouvons-nous comme Bourguignons et comme Beaunois? Le *Jugement dernier* est un monument artistique unique en Bourgogne pour sa valeur. Il a, à lui seul, toute l'importance des monuments les plus remarquables de cette province. Pourquoi donc l'en dépouiller ? Pourquoi en dépouiller la ville de Beaune et lui faire perdre ainsi une partie de son importance ? Pourquoi surtout en dépouiller l'Hôtel-Dieu dont il fait partie intégrante, comme on l'a dit dès le moment de la découverte? Nous avons foi dans le patriotisme de la France, dans le patriotisme de la Bourgogne, dans celui de l'administration de l'Hôtel-Dieu. Qu'on nous laisse cette foi, qu'on la justifie et l'affermisse en conservant le chef-d'œuvre pour lui rendre sa destination première.

Faut-il le restaurer ?

Grande et délicate question que se posent tous les amis des beaux-arts, qui cause depuis longtemps les perplexités de la commission administrative de l'Hôtel-Dieu, et à laquelle on a fait jusqu'alors des réponses bien contradictoires. En effet, que l'on s'adresse à l'administration du Louvre, on obtient invariablement cette réponse : *Faites-le restaurer et faites-le par les restaurateurs du Louvre. Là seulement sont les vrais restaurateurs.* Si, au contraire, on pose la question à d'autres juges qui paraissent compétents, on a souvent pour réponse : *Pas de restauration, surtout par les restaurateurs du Louvre;* et l'on ne sait plus quel parti prendre.

« Il y a longtemps que je n'ai vu ce tableau, écrit l'auteur de la découverte, on me disait hier encore qu'il avait une tendance à s'écailler ; si cela est vrai, ne faudrait-il pas immédiatement, *sinon le livrer aux traîtrises d'une restauration,* du moins prendre des mesures pour arrêter les progrès du mal. » Le danger existe en effet. Il faut évidemment faire quelque chose et le plus tôt possible.

M. de Surigny propose, au moins comme précédent et comme exemple à suivre, *l'enlevage de la peinture pour la fixer solidement sur d'autres panneaux,* comme on l'a fait l'an VI de la République pour la madone de Foligno de Raphaël, et il fait ressortir, à cette occasion, *le profond respect de l'administration des musées français* pour les chefs-d'œuvre qui lui sont confiés. Ce serait une mesure bien radicale; nous la comprendrions s'il s'agissait de panneaux vermoulus, mais elle est loin de nous paraître sans danger pour les panneaux du tableau de l'hôpital, dont le bois est aussi sain qu'au temps où le peintre y plaçait son chef-d'œuvre.

Faut-il encore citer cette phrase d'une lettre écrite par un amateur, précisément quand on délibérait sur l'opportunité et les moyens d'une restauration ? *Je me défie des restaurateurs du Louvre.*

Terminons enfin cet exposé des opinions qui se sont produites, par la lettre suivante adressée à M. Charles Bigarne, précisément alors que la commission administrative agitait la question de restauration :

« *A M. Charles Bigarne, archéologue à Beaune,*

« On me remet à l'instant votre excellente et gracieuse lettre qui porte la date du 10 courant. Certainement, Monsieur, je me souviens de la visite que vous avez bien voulu me faire à l'Hôtel-de-Ville de Louvain, il y a deux ans, de notre conversation sur les œuvres de l'ancienne école flamande et spécialement sur la composition que Roger Van-der-Weyden exécuta pour l'hôpital de Beaune. Vous vous rappelez sans doute avec quel intérêt j'écoutai vos remarques sur cette dernière composition, que vous avez étudiée dans ses moindres détails. Le retable de Beaune, je crois vous l'avoir fait remarquer, jouit dans notre pays d'une telle réputation, intéresse si vivement ceux qui s'occupent de l'histoire de notre première école de peinture, que nos savants l'invoquent presque journellement dans leurs écrits. Votre bonne ville peut s'énorgueillir à juste titre de posséder, non-seulement la plus

grande composition connue de Van-der-Weyden, mais l'une des compositions les plus importantes de l'école flamande du XVe siècle.

« J'apprends avec infiniment de bonheur, Monsieur, que l'honorable conseil d'administration de l'Hôtel-Dieu de Beaune entoure l'œuvre de Rogier d'une vive sollicitude, et qu'il a résolu de le faire réparer. Je vous avouerai franchement que je ne suis pas partisan des restaurations, car souvent on gâte en restaurant; cependant lorsqu'un tableau menace ruine, il faut, bon gré mal gré, le réparer. Alors il faut, à mon sens, y travailler le moins possible.

« Le retable de Beaune est, vous le savez, un chef-d'œuvre; or, un chef-d'œuvre ne saurait être approché avec trop de respect et touché avec trop de délicatesse et de circonspection. Réparer une telle composition est une tâche extrêmement difficile. Le conseil de l'Hôtel-Dieu y a-t-il songé sérieusement? A-t-il consulté, écouté, pesé mûrement toutes les opinions de ceux qui, en cette matière, ont le droit d'en avoir une? J'ose l'espérer. Il ne suffit pas, à coup sûr, d'avoir sous la main un peintre de talent. Les artistes de talent sont rarement de bons restaurateurs; ils modifient, changent complètent, et par conséquent, ils gâtent le cachet du maître. Pour réparer convenablement une œuvre de la valeur de celle-ci, il faut un homme familiarisé, par de longues études, avec les peintures flamandes du XVe siècle, un homme qui éprouve une vive sympathie pour ces peintures, car c'est un travail qui doit être fait *con amore* comme disent les Italiens.

« Le retable de Van-der-Weyden, que possède notre collégiale de St-Pierre, à Louvain, et que vous connaissez, a été réparé par M. Etienne Leroy, restaurateur et expert du musée de Bruxelles; c'est un homme qui a renoncé à sa carrière d'artiste pour prendre le rôle modeste de restaurateur. Or, avant d'entreprendre le tryptique de Louvain, M. Leroy avait passé vingt années de sa vie à réparer des tableaux anciens. Le conseil de fabrique de l'église Saint-Pierre pouvait confier ce travail à un artiste qui habite Louvain et qui restaure assez habilement les anciens tableaux; mais comme il s'agissait d'une œuvre capitale, le conseil a jugé prudent d'écarter l'esprit de clocher et de recourir à la longue expérience de M. Leroy. Nous sommes heureux que cette résolution ait été prise, car la vieille peinture mutilée, abîmée, flétrie par des circonstances diverses, reparaît à l'heure qu'il est aux yeux des amateurs, comme au jour où elle sortit de l'atelier du grand coloriste flamand. Notre tableau porte la date de 1443.

« Le retable représentant les sept sacrements peints par le même Rogier Van der Weyden, et qui figure au musée d'Anvers, a été retouché, je crois, par

M. Vinlerden, artiste peintre qui a également passé une grande partie de sa vie à restaurer les tableaux anciens.

« Vous devez connaître MM. les honorables membres du conseil d'administration de l'Hôtel-Dieu de Beaune. Au nom de l'art flamand, je vous engage, je vous conjure de vouloir bien leur faire comprendre l'importance de l'acte qu'ils vont faire. On gâte si facilement un ancien tableau; on lui enlève si vite son caractère primitif, et, une fois le mal fait, il est presque toujours irréparable ! Je l'ai malheureusement trop expérimenté, et c'est par ce motif que j'insiste sur ce point. S'il est urgent, indispensable, de faire restaurer le retable de votre Hôtel-Dieu, que le conseil de votre administration le fasse, mais le moins possible, et qu'il confie cette tâche délicate à un homme qui a donné des preuves de capacité dans cette spécialité de l'art.

« Adieu, Monsieur, je vous renouvelle l'assurance de ma plus vive cordialité.

« ED. VAN EVEN, »

Archiviste de Louvain, secrétaire de la commission administrative de l'Académie des beaux-arts de la même ville, membre de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

On comprend que la commission, ballotée entre des avis si opposés, n'ait pas osé prendre un parti. Elle avait arrêté cependant (3 janvier 1869) qu'un *masticage des parties mises à nu serait fait par M. Michaud, peintre à Beaune*. Ce fut alors que parut la brochure de M. de Surigny et l'opération n'eut pas lieu. Deux autres délibérations, dont la dernière est du 12 mai 1869, eurent pour résultat de faire placer le tableau dans une salle spéciale qui a pris le nom de *salle du musée* ; mais la commission qui jusqu'alors n'était pas entrée dans la voie d'une restauration, soit qu'elle redoutât la restauration elle-même, soit qu'elle n'eût pas les renseignements voulus pour la confier à des mains capables de la mener à bien, vient de s'arrêter à une résolution importante. Dans sa délibération du 2 février dernier, elle a décidé qu'une lettre serait adressée à M. le Directeur des musées du Louvre, lui annonçant l'envoi *du panneau le plus dégradé*, pour être *soumis au travail convenable*, et, quand M. le Directeur aurait *pu juger du résultat obtenu*, l'administration prendrait *un parti définitif sur la restauration des autres panneaux*.

S'il nous était permis d'émettre un avis sur ce grave sujet, nous proposerions deux choses : Avant toute opération pour restaurer ou consolider la peinture,

on ferait exécuter sur bois et dans les mêmes proportions que l'original, une bonne copie du tableau qui assurerait la conservation du sujet tel que le peintre l'a conçu; et, dans ce cas, on rétablirait les parties dégradées ; cette copie pourrait, à son tour, être utile pour la restauration, si on la fait. Nous voudrions ensuite une sorte de congrès artistique pour trancher la grande question de restauration totale, ou de consolidation du chef-d'œuvre.

Ce serait, sans doute, une entreprise dispendieuse; mais l'Hôtel-Dieu est classé parmi les monuments historiques; le tableau fait essentiellement partie de ce monument ; pourquoi donc l'Etat, par son ministère des beaux-arts, n'interviendrait-il pas dans la dépense ?

LE JUGEMENT DERNIER

RETABLE DE L'HOTEL-DIEU DE BEAUNE.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Revue des deux Bourgognes

(1836).

« Tous les hommes de goût qui ont visité l'hôpital de Beaune, le monument le plus complet, peut-être, et le mieux conservé du XVe siècle, avaient remarqué depuis longtemps le Jugement dernier qui se trouvait dans la salle St-Louis. Ils s'étonnaient que cette vaste composition eût été placée à une aussi grande hauteur et fixée au mur de manière à en dérober au public une notable partie; car il était vraisemblable que les revers des volets étaient également peints, au moins partiellement.

« Il est arrivé ce printemps que cette conjecture communiquée à la Maîtresse de l'hôpital, a été incontinent vérifiée. C'est alors que dans ce tableau, vu de près, on reconnut un trésor sans prix.

« Il n'est pas exact toutefois qu'une somme quelconque ait été offerte pour en faire l'acquisition. Il est évident que les offres les plus brillantes ne sauraient décider les administrateurs de l'Hôtel-Dieu à trafiquer des portraits des fondaleurs de l'hospice, peints précisément sur les revers du tableau dont nous venons de parler. Ces portraits prouvent que le tableau a appartenu au chancelier Rolin ou à sa famille; qu'ainsi le don, qui en a été fait à l'hôpital, se confond en quelque sorte avec la charte de sa fondation et fait désormais partie intégrante de l'établissement. Qui ne sentirait pas de pareilles convenances, ne serait point homme à mettre un prix considérable à une œuvre du XVe siècle.

« On n'a point la date de cette peinture. Mais la jeunesse qui respire dans les traits de Philippe-le-Bon, qui s'y trouve représenté la couronne ducale en tête, ne permet pas de supposer qu'elle soit postérieure à 1432, époque où le duc avait 36 ans. Si le tableau était de cette année même, la duchesse, dont une restauration barbare a défiguré les traits, serait manifestement Isabelle de Portugal, mariée le 8 janvier 1430 et non en 1429, comme l'imprime Courtépée, celle-là même pour laquelle Philippe institua la Toison-d'Or et prit la devise : *Aultre n'aurai*. Bonne d'Artois, sa deuxième femme, était morte en 1424.

« Cette date de 1432 nous donne aussi le nom du Pape pourtraict dans notre tableau : c'est Eugène IV, élu le 30 mars 1431, et si connu par ses démêlés avec le Concile de Bâle. La bulle d'institution de l'hôpital de Beaune, donnée à Florence le 8 des Ides de septembre 1441, est précisément d'Eugène IV.

« Ce qui confirme cette supposition, c'est que le tableau est peint à l'huile et non à l'eau d'œuf, comme on vient de l'imprimer quelque part. Or la première peinture à l'huile, ayant date certaine,

est le portrait de Philippe-le-Bon par Hubert et Jean Van Eyck qu'on croit être de 1426.

« C'est au plus jeune des deux, connu sous le nom de Jean de Bruges, lequel n'était ni chimiste, ni collègue du chancelier Rolin que nous n'hésitons pas à attribuer le *Jugement Dernier,* conservé à Beaune.

« Des têtes expressives et d'un assez beau caractère, des draperies où commence à se montrer quelque style, des accessoires tels que des monuments d'architecture, ce sont, dit M. Emeric David, autant de traits qui caractérisent Jean Van Eyck. Mais ce qui étonne véritablement dans les tableaux de ce maître, c'est la fraîcheur et l'éclat des tons. Le temps, qui rembrunit si promptement nos tableaux, a respecté les teintes des siens. Son coloris n'offre pas, il est vrai, toute l'harmonie des chefs-d'œuvres modernes, mais il a bien plus de vivacité. » Ne dirait-on pas qu'en écrivant ces lignes, le savant académicien avait sous les yeux le tableau de Beaune. S'il était d'un élève de Van Eyck, mort vers 1450, le Duc ne pourrait être représenté aussi jeune. »

Explication du Tableau de l'Hôtel-Dieu

Par le docteur Billardet,

Chirurgien en chef de cet établissement.

« Le sujet est le Jugement dernier, ce grand drame qui doit terminer la création. Le volet du milieu, haut de sept pieds, représente, dans sa moitié supérieure, le Christ, revêtu d'une tunique de pourpre, assis sur un arc-en-ciel dont les extrémités se prolongent sur les volets de droite et de gauche, et indiquent ainsi le rapport qui unit ces tableaux au sujet principal. La figure du Christ est pleine de majesté. Ce n'est pas celle d'un juge irrité, venant, dans sa colère, exercer une vengeance implacable; c'est un juge grave, impartial, rendant justice à chacun selon ses œuvres et ses mérites; récompensant ou punissant parceque la justice le veut ou l'ordonne. Il pose ses pieds sur un globe en signe de domination sur l'univers. Les deux volets qui se replient sur cette partie supérieure représentent chacun deux anges portant tous les instruments de la Passion, qu'ils dirigent vers le Christ; c'est à la vue de ces instruments, témoignages irrévocables de l'oubli et de l'ingratitude des hommes, que doit s'opérer le jugement dernier.

« Au-dessous du Christ est l'ange du jugement, accompagné, à chaque côté, de deux autres anges sonnant de la trompette, au bruit de laquelle sortent de terre les morts qui doivent comparaître; son terrible et signe d'effroi pour les uns, imposant et symbole d'espérance pour les autres : *Tuba mirum spargens sonum.* Cet ange tient, dans une de ses mains, une balance dont le bassin droit est élevé presque jusqu'à la tige transversale, et est occupé par une femme dont la figure exprime le calme et cette satisfaction intérieure que donne seule une conscience pure. Au-dessus est écrit le mot *virtutes.* Le bassin de gauche, penché très-bas, contient une autre figure caractérisée par la plus vive douleur et le désespoir. On lit au-dessus le mot *peccata.*

« La partie inférieure de ce volet, ainsi que celle des autres, représente un terrain aride parsemé de pierres récemment soulevées, sans liaison entre elles, dont les interstices donnent issue à plusieurs groupes d'hommes ou de femmes se réveillant, les uns du long sommeil dans lequel ils étaient plongés, les autres répondant au son solennel des trompettes mystérieuses; ceux-ci bénissant le Seigneur qui les admet à partager les joies célestes; ceux-là fuyant et se déchirant lorsqu'ils entendent ces paroles irrévocables : *Ite, maledicti.*

« Les vêtements, la forme des draperies qui ornent le premier volet sont admirables de couleurs riches et variées. Les figures ont un attrait remarquable, produit par leür simplicité et leur beauté sans recherche. Le peintre n'a pas conçu le grand événement comme un spectacle d'horreur, mais comme une scène de grandeur et de majesté, seule digne du Dieu tout-puissant, parcequ'il est juste et que la justice est son plus bel attribut.

« A droite et à gauche sont deux volets sur l'un desquels sont peints S[t] Joseph (1) et une partie des apôtres. L'un d'eux porte une robe dont tout le contour contient en forme de broderie, le symbole des apôtres écrit en lettres d'or. Nous croyons que par ce signe le peintre a désigné S[t] Pierre qui fut le chef et la pierre fondamentale de l'Eglise, de même que le symbole est la base de la croyance des chrétiens. Les robes des apôtres sont toutes de couleurs éclatantes; ils dirigent leurs mains et leurs regards vers le divin maître, semblant lui dire : *Justus es, Domine,*

(1) Le docteur Billardet a pris le change : Ce personnage est St Jean-Baptiste.

et judicia tua sunt vera. Derrière eux sont plusieurs femmes dont la première porte sur sa tête une couronne ducale; c'est évidemment l'une des trois femmes de Philippe-le-Bon; on ne saurait dire laquelle puisqu'aucun document ne nous instruit sur l'époque où le fondateur a donné le tableau à l'hôpital; mais cette opinion me paraît d'autant plus vraisemblable que Jean de Bruges était admis dans les conseils de Philippe-le-Bon, et qu'il aura trouvé, en faisant son tableau, l'occasion favorable de donner au chancelier Rolin, dont il était le collègue et, sans doute, l'ami, le portrait de la duchesse de Bourgogne et de son époux.

« Le second volet représente également une autre partie des apôtres, précédés d'une vierge, les mains jointes, étendues vers son fils, implorant sa miséricorde. La figure est d'une simplicité ravissante. Ce n'est pas cette pureté d'expression des vierges de Raphaël, si gracieuses, si suaves; c'est quelque chose de moins recherché, quelque chose qui porte à des sentiments méditatifs. Elle est suivie d'un groupe d'apôtres tournés comme elle vers le Christ. Derrière sont quatre figures extrêmement remarquables et qui fixent particulièrement l'attention; leur conservation parfaite montre à quel degré de talent était parvenu Jean de Bruges. On distingue Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne ayant la couronne ducale: un pape qui, sans doute, était le pape de cette époque, et que le manque de documents, comme nous l'avons déjà dit, empêche de spécifier; il porte la tiare ou triple couronne; il est couvert d'une chape de couleur foncée et ornée d'une magnifique broderie en or, dont le dessin est d'un fini et d'une exécution qui ne laisse rien à désirer.

« A côté du pape est un évêque; puis, suit un simple prêtre (1). Nous ne pouvons douter que toutes les figures ne soient des portraits ; car l'on retrouve dans la tête de Philippe-le-Bon le type de toutes celles de ce prince que l'on voit en Bourgogne.

« Jean de Bruges excellait à peindre les cheveux et les barbes, ainsi que les draperies et les ornements. Tous les personnages revêtus d'habillements, sont faits pour fixer l'attention, exciter l'admiration. Il n'en est pas de même du nu; on ne retrouve pas dans les parties non drapées cette morbidesse, cette gracieuseté de contours qui distinguent les ouvrages des peintres italiens, postérieurs à Van Eyck. Les lignes sont dures; les articulations, au lieu d'être agréablement arrondies, sont anguleuses, et l'on y trouve oubli, ou plutôt ignorance des détails d'anatomie extérieure, qui fut cultivée avec tant de soin par l'école d'Italie.

« Nous n'oublierons pas de citer le portrait de Nicolas Rolin, au revers de l'un des volets, et celui de Guigone de Salins, au revers de l'autre qui lui est opposé ; ils sont représentés tous les deux à genoux dans un oratoire, occupés à lire dans un livre d'heures à deux colonnes, dont on distingue même les mots avec une loupe.

Un génie est placé au-dessus de Rolin, tenant son écusson, qui est d'azur, à trois clefs d'or; un autre génie est également derrière Guigone, tenant son écusson, qui est d'azur avec une tour d'or crénelée et fenestrée.

« Le sujet principal du tableau doit avoir un dénouement, c'est-à-dire que ceux qui ont été jugés voient exécuter leur sentence. C'est cette exécution qui est retracée sur les derniers panneaux. A droite est un panneau magnifique, mais aussi le plus altéré; cette brillante composition arrête particulièrement les regards des amateurs ; elle représente la façade d'une basilique de style gothique, empruntée probablement à quelque église de Flandre. Toute cette peinture est en or. La gravure la mieux soignée ne représenterait pas des lignes plus pures, des détails plus minutieux. des sculptures plus délicates. Sur les degrés de l'édifice est un ange d'une admirable beauté, qui sert d'introducteur aux bienheureux dans les parvis sacrés de la nouvelle Jérusalem.

« Le volet qui sert de pendant retrace un abîme affreux, hérissé de rochers abruptes, desquels s'échappent des flammes. Au milieu d'elles, on voit les damnés précipités pêle-mêle, dans l'attitude de la rage et de la fureur. C'est là cette *Gehenna ignis* d'où l'on ne sort plus, et où l'on n'entend que des grincements de dents.

« Il faudrait bien des pages pour retracer complétement ce qu'il y a de beau, d'étonnant dans cette immense et magnifique composition, où le nombre des figures est de soixante-douze; il faudrait encore être artiste pour décrire tous les détails, spécifier toutes les finesses qui échappent à celui qui n'est guidé que par un goût instinctif, et qui n'est pas initié à tous les mystères scientifiques de la peinture.

« Je dirai seulement que ce tableau, autrefois placé fort négligemment au-dessus d'une porte, dans la chapelle, avait été gâté dans plusieurs endroits, et qu'il fût abandonné à des mains

(1) Cette figure passe pour être le chancelier Nicolas Rolin.

ignorantes et profanatrices, qui eussent montré, sinon plus de talent, au moins plus de bon sens, en ne faisant rien qu'en faisant quelque chose.

« Soustrait au vandalisme de la Terreur et relégué pendant de longues années dans un grenier, ce tableau en a été retiré depuis quelques temps seulement, et fixé sans précautions dans une salle de malades, au mur, et à une élévation telle qu'on ne pouvait l'examiner; en sortant de sa retraite il a été encore retouché avec aussi peu de goût et de soin par une main peu savante qui a recouvert d'une masse de peinture à l'huile les places écaillées et dégradées de la peinture primitive à l'eau d'œuf.

« C'est ainsi que la figure de la duchesse de Bourgogne a été entièrement dénaturée et transformée en une figure grotesque.

Pouvait-on espérer de restaurer un tableau avec aussi peu de goût et de logique, et combien est vrai, de nos jours encore le mot d'Horace :

« *Assuitur..... pannus unus et alter,* avec lequel on croit faire des merveilles !.....

CHARLES BILLARDET,
Médecin en chef de l'Hôpital.

Beaune, le 1er juillet 1836.

Appréciation de MM. Crow et Cavalcaselle.

(1862). *Les anciens Peintres flamands*, page 177 et suivantes).

« Le chef-d'œuvre de Van der Weyden est indubitablement le Jugement dernier, de Beaune, remarquable par la beauté de certains détails, quoique la composition soit peut-être moins bonne que celle de ses autres tableaux. Comme celui de St Bavon il est partagé en plusieurs compartiments dont tous les sujets ont du rapport entr'eux et forment un ensemble complet.

Le panneau central, plus haut que les autres, représente le Sauveur au milieu d'une gloire qui s'appuie sur la terre. Au-dessus les archanges pèsent dans des balances les âmes des trépassés. De chaque côté, il y a six autres panneaux dont la partie supérieure et la partie inférieure sont séparées par des nuages. En bas on voit, d'une part, les divers tourments des damnés, et, d'autre part, les élus montant vers le Ciel. Les panneaux extrêmes de chaque côté représentent : l'un le Ciel peuplé d'anges, et l'autre, l'Enfer et d'effroyables figures de réprouvés. Au-dessus des nuages dont nous venons de parler, deux groupes s'avancent vers le Sauveur : d'un côté, St-Pierre et divers saints personnages guidés par la Vierge; de l'autre, des rois, des reines précédés par St Jean.

« Le panneau central est peut-être la partie la plus faible de cette composition. La gloire et l'avant-plan sont trop confondus, et ne présentent pas à l'œil une division suffisante ; mais les groupes de saints, habilement distribués à l'intérieur de la gloire, rachètent ce défaut par l'agrément des lignes, par l'harmonie de la perspective et par le mouvement. Le peintre a fait preuve de goût et d'imagination dans les expressions variées des physionomies ; les traits de St Pierre sont fiers et énergiques ; la Ste Vierge respire la tendresse et l'amour maternel. St Jean, et les personnages qui l'accompagnent, présentent les plus beaux types de l'école, et des poses plus hardies qu'on ne les rencontre généralement chez les peintres flamands. Un choix harmonieux de couleurs et une touche vigoureuse prêtent un effet heureux aux vêtements et aux draperies. Les plis ne sont pas non plus aussi anguleux que dans les autres tableaux du même maître. La figure du Christ, quoique laissant à désirer sous plusieurs rapports, rappelle vivement à l'esprit la représentation du même sujet par Jean Van Eyck. En un mot ce vaste tableau d'autel, qu'aucun connaisseur n'hésitera à attribuer à Van der Weyden, est une des plus belles œuvres de l'école flamande.

« A l'extérieur des volets, on voit d'abord un St Sébastien en grisaille, long et grêle; sauf l'exagération du mouvement, défaut accoutumé de Van der Weyden, l'exécution en est très-soignée. Il est inutile d'ajouter que les mains et les pieds sont également maigres et effilés. La figure voisine qui représente St Antoine, avec sa sonnette et son pourceau, peut être classée sans exagération, parmi les plus nobles types de l'art flamand. Martin Schon l'étudia et en fit une copie où il chercha à imiter la touche vigoureuse et le mouvement de l'original. C'est en effet dans les chefs-d'œuvre de ce genre, qu'il faut étudier cette école où déjà se révèle, avec bien plus d'évidence que dans les œuvres de Martin Schon, le germe des qualités qui distinguèrent Memling ; nulle part cependant on ne rencontre une imitation plus vraie de la nature que dans les portraits de Rolin et de sa femme; l'art atteint ici la perfection; c'est une étude admirable de vérité,

exempte de recherche, de flatterie et d'idéalisme. Ces portraits et d'autres que nous avons déjà signalés, sont les plus beaux morceaux de l'œuvre ds Van der Weyden.

« Le tableau dont nous venons de parler a beaucoup souffert de la maladresse des restaurateurs; les figures nues ont été retouchées après coup par des personnes ignorantes et scrupuleuses. Quoiqu'on ait enlevé depuis la plupart de ces replâtrages, il reste encore sur les panneaux beaucoup de couleurs fausses et désagréables à l'œil.

« En comparant le portrait de Rolin, à Beaune, avec celui du Louvre, nous y retrouvons l'énergique financier du tableau de Jean Van Eyck, plus âgé et d'une attitude moins noble. Ce rapprochement aide aussi à faire saisir la différence qui existe entre le coloris des deux peintres. Comme nous l'avons déjà dit, le Retable de Beaune est certainement le chef-d'œuvre de Roger Van der Weyden.

Appréciation de M. G.-F. Waagen

Directeur de la galerie des Tableaux à Berlin.
(1863, Bruxelles.)

« Le Jugement dernier, à l'hôpital de Beaune, est le travail le plus considérable que nous possédions du maître (Roger Van der Weyden). Quoique, dans la composition, il soit resté fidèle aux formes traditionnelles, l'arrangement symétrique de la partie supérieure est rompu par l'indépendance et la variété des motifs. Les têtes, surtout celle de St Jean-Baptiste et de quelques-uns des apôtres, ont une élévation de caractère inusitée, une expression de sympathie touchante. Derrière les apôtres, sur le volet de droite, se trouve le pape Eugène IV; à côté de lui, couronne en tête, Philippe-le-Bon; vis-à-vis, sur l'aile gauche, la seconde femme de Philippe, Isabelle de Portugal. La partie inférieure, séparée de l'autre par des couches de nuages, semble un peu vide, et a subi des repeints qui l'ont dénaturée. La tête de l'archange Michel est belle, mais le corps trop long. Sur les parties extérieures, on voit les figures agenouillées du donateur Rolin et de sa femme, Guigone de Salins, deux portraits d'une haute valeur. Les figures en grisaille de St Sébastien et de St Antoine, représentées sous la forme de statues, et l'Annonciation rendue par le même procédé, sont de la main d'un élève. »

Notice par M. l'abbé Dehaisne

Professeur au Collége St-Jean et Membre de la Société française d'Archéologie (Douai 1860)

(De l'Art chrétien en Flandre.)

L'auteur de cette notice, après avoir passé en revue les divers travaux de Roger Van der Weyden, arrivant *au célèbre Retable de Beaune*, dit *qu'il est, pour son auteur, ce qu'est, pour les Van Eyck, le tableau polyptique de St Bavon, et il ajoute :*

« Ce Retable se compose de neuf panneaux intérieurs et de six panneaux extérieurs. Lorsqu'il est ouvert, il représente le jugement dernier. Au haut panneau central qui est beaucoup plus large et plus élevé que les autres, l'artiste a placé le Christ. Sa figure, sans être remarquable, est énergique ; de la main droite, il bénit les élus, vers lesquels se tournent un lys fleuri et l'inscription : *Venite benedicti*, tandis que de sa gauche, il repousse les damnés contre qui se dirigent une épée nue et l'inscription : *Discedite à me, maledicti*. Comme dans les manuscrits du moyen-âge, le juge suprême est assis sur un immense arc-en-ciel, le front entouré d'un nimbe à trois lobes et les pieds posés sur le globe terrestre; deux petits volets placés à droite et à gauche de la partie supérieure du panneau central offrent des anges qui portent les instruments de la Passion, souvenir que les peintres flamands ont presque toujours rattaché à la glorification de celui qui est mort sur la croix. En dessous du Christ, dans le panneau central, quatre anges, deux à droite et deux à gauche, sonnent la trompette qui réveille les vivants et les morts, et, au milieu d'eux, l'archange St Michel pèse dans une balance deux âmes, dont l'une est pure et l'autre criminelle. Quelques nuages qui soutiennent le Christ s'étendent, de chaque côté, dans les autres panneaux qu'ils séparent en deux parties; l'une qui représente le firmament où l'on voit à droite les saints pontifes, les apôtres avec la Vierge à leur tête, et à gauche, des rois, des reines et d'autres élus, précédés de St Jean qui adore pieusement. La partie inférieure de quatre des six panneaux montre la résurrection des morts : les uns à demi sortis de leurs tombeaux, lèvent des mains suppliantes vers les Cieux ; tandis que les autres, déjà jugés, se rendent, enivrés

d'une joie immense ou livrés au plus profond désespoir, vers l'Enfer et le Ciel qui sont représentés sur les deux derniers panneaux. On le voit, c'est un vaste ensemble que le peintre a figuré sur le retable de Beaune; inspiré par les travaux des miniaturistes et par les œuvres des Van Eyck, il s'est montré chrétien et élevé dans la conception du sujet, noble, en général, dans le caractère des têtes, dont les plus belles sont celles de la Vierge, de St Pierre et de St Jean, remarquables par l'exécution, par la vigueur des tons et par les plis des draperies qui n'offrent pas autant de cassures anguleuses que l'on en trouve ordinairement dans les autres tableaux de Roger Van der Weyden.

Sur les panneaux extérieurs l'on voit St Sébastien, figure soignée et finie, mais dont malheureusement les mains et les pieds sont beaucoup trop longs et trop maigres, et le patron de l'hôpital de Beaune, St Antoine, peinture d'un caractère élevé que Martin Schon a imitée et qui prouve que Roger était un maître capable de former Memling. Au-dessus de ces deux panneaux est l'*Annonciation*, traitée comme l'ont fait les maîtres flamands qui, presque tous, ont décoré leurs grandes œuvres de ce premier mystère relatif à la Rédemption des hommes. Les deux derniers panneaux de droite et de gauche représentent les commettants, le chancelier Rolin d'un côté, et de l'autre, Guigone de Salins, son épouse; leurs têtes sont de magnifiques études qui prouvent que Vander Weyden peignait le portrait avec autant de perfection que les meilleurs maîtres de l'école flamande primitive. Des peintres inhabiles ont nui à cette vaste composition, en prétendant la restaurer. »

Notice par M. Alfred de Surrigny

(Caen. Leblanc-Hardel, 1870)

« Tout homme de goût qui a traversé la ville de Beaune, ne l'a pas fait sans visiter le charmant hôpital fondé par le chancelier Rolin, et le beau tableau-retable qui en fait un des principaux ornements. Ce polyptique dont la disposition offre beaucoup d'analogie avec le fameux triomphe de l'agneau à Gand, représente le jugement dernier et se compose de deux grands panneaux, l'un au-dessus de l'autre, sur lesquels se referment plusieurs volets plus petits. Dans le plus élevé des grands panneaux, le Christ est assis sur l'arc-en-ciel pour juger les vivants et les morts ; au pied du Christ et dans le panneau inférieur, St Michel pèse les âmes. A droite et à gauche du Christ, la Vierge et St Jean-Baptiste intercèdent pour les hommes. Ils sont suivis de douze apôtres juges des nations. Dans le bas, à une plus petite échelle, la foule ressuscite : les uns pour la vie, les autres pour la damnation.

« Ce qui pour nous, Bourguignons, donne un intérêt majeur à cette peinture, ce sont les portraits authentiques de Philippe-le-Bon et de la duchesse sa femme, placés à la suite des apôtres et, tout naturellement, au premier rang des bienheureux. Pendant quelques temps ce tableau a passé pour être de Van Eyck ; mais aujourd'hui, cette opinion est à peu près abandonnée, par cette raison jugée concluante : que Jean de Bruges était mort en 1443, époque à laquelle fut fondé l'hôpital de Beaune.

« Cet argument est loin d'être irréprochable, car rien ne prouve que le retable ait été fait pour l'hôpital. Au contraire, il n'y a sa place marquée nulle part. Selon toute probabilité il faisait partie de la chapelle particulière de Rolin, qui l'aura laissé, à sa mort, à son établissement de prédilection.

« Contre l'attribution faite à Jean Van Eyck, la meilleure raison à faire valoir est dans la nature de l'œuvre même. Les tableaux vraiment authentiques de Van Eyck, en passant sous silence leurs autres qualités, se distinguent par un aspect qui ne peut se comparer à nul autre. Les empâtements y ont acquis un éclat transparent tout particulier; ils sont ce qu'on appelle agathisés, et cela tient surtout à la technique de ce grand peintre ; le vernis copal entrait à plus haute dose encore que l'huile, dans la préparation des couleurs.

« Tel n'est pas l'aspect du retable de Beaune. Il n'est pas agathisé, Dieu me garde, au surplus, de diminuer sa valeur ; il est lumineux, modelé et dessiné à ravir. Il est magistralement peint. Il a toutes les qualités des excellents élèves du maître, mais il n'a pas la qualité inimitable dont j'ai parlé.

« On a parlé de Roger Van der Weyden, comme auteur du retable de Beaune. Je m'associe bien volontiers à cette attribution. Roger est le meilleur élève de Van Eyck, et c'est de lui que feu M. Didron disait : *Van Eyck, Van der Weyden et Hemling, sont la glorieuse trinité des peintres du Nord antérieurs à Rubens ;* appréciation parfaitement juste.

« Tout n'est pas cependant à la même hauteur dans le polyptique de Beaune. Chose singulière! C'est la figure principale, celle du Christ, qui est peut-être, comme dessin et expression, une des plus faibles. L'archange S[t] Michel, fort beau de mouvement, laisse aussi à désirer sous le rapport de la tête, qui est trop féminine ; mais ce qu'on ne saurait trop admirer, c'est la Vierge implorant son fils pour les humains; beauté de mouvement, expression de visage, et exécution matérielle irréprochable, rien n'y manque. »

M. Clément de Ris

(Musées des Provinces).

TABLEAU DE L'HOPITAL DE BEAUNE

« L'hôpital de la ville de Beaune, près Dijon, est un des échantillons les plus complets de l'architecture civile en France, au milieu du XV[e] siècle.

. . . .

Dans une des salles de cet hôpital est exposé un tableau gothique, dont je n'ai trouvé l'indication dans aucun ouvrage français. L'existence de cette œuvre m'avait été signalée par plusieurs archéologues qui l'ont étudiée à plusieurs reprises, sans songer à publier le résultat de leurs observations. C'est cette lacune que je tente de combler.

« Ce tableau est un retable d'autel. Il occupe la place d'honneur dans la salle des séances de l'administration (1) de l'hôpital. Il offre un développement approximatif de cinq mètres. Le panneau central mesure un mètre soixante centimètres de haut; les volets latéraux, un mètre dix centimètres ; les petits volets supérieurs cinquante centimètres.

« Voici sa description :

« La composition totale représente le *Jugement dernier*.

« Le *panneau central* se divise dans sa hauteur en deux sujets et cette division est observée dans les volets 1, 2, 4 et 5. En bas, un chérubin ailé, debout, vu de face, vêtu d'une robe blanc bleuâtre à reflets jaunâtres, et couvert d'un manteau rouge bordé de légers ornements dorés, pèse deux âmes dans une balance qu'il tient de la main droite. Dans un des plateaux un réprouvé désigné par le mot *peccata* ; dans l'autre un bienheureux reconnaissable au mot *virtutes*. De chaque côté du chérubin, deux anges plus petits sonnent de la trompette ; à ses pieds deux morts, le corps encore engagé dans la terre, ressuscitent.

« Au-dessus de cet ange, N.-S. Jésus-Christ, la tête entourée d'un nimbe crucifère, bénissant de la main droite, les pieds sur le globe du monde, et assis sur un arc-en-ciel dont les extrémités se terminent sur les volets 1 et 4. Il est entièrement vêtu d'un manteau rouge. Autour de sa tête, à sa droite (gauche du spectateur), une branche du lys de chasteté, à sa gauche l'épée des vengeances célestes. Au-dessous de ces deux emblèmes et dans une ligne qui leur est parallèle, deux cartouches se déroulent et portent les légendes suivantes : *discedite a me maledicti in ignem æternum qui..... (1) est diabolo et angelis suis*. Les lettres de cette légende sont noires.

Du côté des bienheureux, la légende tracée en caractères argentés s'est évaporée. Elle est difficile à lire. Les premiers mots sont : *venite benedicti ad me*... etc. (2) le reste est illisible.

« Les bienheureux sont rangés dans les volets 1, 2 et 3 à la droite de Jésus-Christ; les réprouvés dans les volets 4, 5 et 6, à sa gauche.

« *Volet* 1. Trois figures de femmes agenouillées dont une religieuse, vêtue d'une robe noire bleuâtre, et coiffée d'une capeline blanche; les trois têtes nimbées indiquent trois saintes.

« *Volet* 2. Huit personnages debout et assis, rangés sur deux files et tournés à droite. On reconnaît parmi eux un pape, la tiare en tête, un évêque mitré, un guerrier couvert d'une armure éclatante et la tête ceinte d'une couronne ducale. On veut voir dans cette figure, non sans raison, le portrait du duc Philippe-le-Bon. Au milieu, un vieillard vêtu d'un long manteau rouge. Toutes ces figures s'enlèvent sur un fond d'or nuancé où l'on distingue une foule de têtes de petits anges enveloppés d'ailes. La partie inférieure de ces deux volets est remplie par des figures de morts qui ressuscitent et marchent vers la Jérusalem céleste, qui remplit le volet 3.

« *Volet* 3. Un ange guidant vers la Jérusalem céleste un religieux vêtu d'une robe brune. Une façade d'église gothique entièrement dorée figure

(1) Il est maintenant dans une salle spéciale, au-dessus de la salle S[t] Joseph, et qu'on appelle salle du musée, parce qu'on y a réuni tous les objets offrant un intérêt archéologique et particulier à l'Hôtel-Dieu.

(1) Le mot qui a paru illisible est *paratus est*.

(2) Voici cette légende entière : *Venite benedicti patris mei*, *possidete paratum vobis regnum à constitutione mundi*.

la porte du paradis. Panneau fort endommagé, surtout dans la partie inférieure à gauche, d'où la peinture a disparu. La dégradation laisse apercevoir une préparation semblable à celle que nos artistes mettent encore sur leurs toiles.

« *Volet* 4. Trois figures d'hommes dont la principale représente un personnage agenouillé, tourné vers la gauche, les mains jointes. Sa barbe ses cheveux sont noirs. Il est vêtu d'un long manteau pourpre, sur la bordure duquel on lit des caractères hébraïques ; sans doute de simples ornements.

« *Volet* 5. — Sept figures (quatre d'hommes et trois de femmes) rangées sur deux lignes. Parmi les figures d'hommes, un vieillard à barbe blanche, agenouillé, tourné vers la gauche. Il est vêtu d'un manteau noir. Dans les figures de femmes on en remarque une richement vêtue ; la tête ceinte d'une couronne ducale. C'est évidemment la femme du personnage représenté dans le volet 2. Si ce personnage est réellement Philippe-le-Bon, cette figure serait le portrait de sa seconde femme, Isabelle de Portugal. Rien n'est plus plausible que ces deux suppositions. La partie inférieure des volets 4 et 5 est occupée par des figures de réprouvés ressuscitant ou déjà enveloppés par les flammes éternelles.

« *Volet* 6. — La gehenne toute en flammes dévorant le corps des réprouvés qui y sont jetés la tête en bas. Des démons cornus et griffus les tourmentent.

« A une époque que je ne saurais préciser, mais qui ne doit pas remonter bien haut, la pudeur des dames desservant l'hôpital s'est effarouchée de la nudité des figures et les a fait recouvrir de robes brunes pour les bienheureux, de flammes pour les damnés. A coté de la finesse et de la fermeté de la touche primitive, ce sacrilége artistique cause une déplorable impression et enlève une partie de l'effet de la composition. Ces repeints du reste, grâce à la maladresse du restaurateur, n'ont attaqué en rien la touche primitive.

« *Volet supérieur* 7. — Deux anges vêtus de blanc, ailés et agenouillés portent : l'un, la couronne d'épines, l'autre, la croix.

« *Volet supérieur* 8. — Deux anges semblables portent : l'un, la lance et l'éponge de fiel, l'autre la colonne scélérate.

TABLEAU FERMÉ.

« *Volet* 1. St Sébastien nu, vu de face, les bras attachés par derrière à un tronc d'arbre.

« *Volet* 2. St Antoine vêtu d'une robe de moine et d'un manteau. Il tient un bâton à *tau* dans sa main gauche et agite une clochette de la main droite; à ses pieds, derrière lui, son cochon, dont on n'aperçoit que le groin.

« Ces deux figures, peintes en grisaille (peut-être par un élève de l'artiste, car il ne semble pas qu'elles soient de la même main que le reste de la composition), sont placées sous des arcades. Pour justifier l'emploi de la grisaille, l'artiste a représenté non les personnages mêmes, mais des statues de ces personnages posées sur des petits socles hexagones.

« *Volet* 3. Portrait du donateur en pied, agenouillé à droite, les mains jointes, habillé d'une longue robe à capuchon, bouclée à la ceinture. Il se détache sur un fond de tapisseries à fleurs gaufrées ; près de lui un bahut sur lequel est posé un livre de prières porte ses armoiries (une clef). Derrière, un ange soutient son écusson (trois clefs posées 2 et 1).

« *Volet* 4. Portrait de la femme du donateur en pied, agenouillée à gauche, les mains jointes; sur sa tête un de ces bonnets impossibles tenant le milieu entre la coiffe des bourgeoises et la cornette des religieuses. Le fond est le même que celui du volet trois. Derrière la fondatrice, un ange tient son écu mi-parti aux armes de son mari et aux siennes (une colonne sur champ de gueules).

Par la simplicité des attitudes, le profond sentiment de la vie, la foi dont elles sont empreintes, l'intensité et l'harmonie de leur couleur, la vigueur et la souplesse de la touche, ces deux figures sont ce qu'il y a de plus remarquable dans le tableau ; détachées de leur entourage et exposées seules, elles passeraient partout pour des chefs-d'œuvre.

« Sur les *deux volets supérieurs* 5 *et* 6 : l'*Annonciation;* à droite, la Vierge; à gauche l'archange Gabriel.

« Lorsqu'on examine avec soin l'ensemble du tableau, l'on remarque une différence assez sensible entre le dessin des figures de la partie supérieure des volets et celui des figures de la partie inférieure. Les premières, évidemment des portraits, sont rendues d'une façon correcte, exacte

et serrée ; leurs contours sont coulants et sévères; mais sans raideur, ni austérité. Leurs attitudes libres et aisées indiquent une science avancée tant qu'il s'agit de la reproduction littérale du modèle. Au contraire, les secondes, les élus et les réprouvés, généralement nues, sont maladroites de mouvement, incorrectes de dessin, faites de pratique par une main qui tâtonne. Le modèle n'est plus là.

« Tous les personnages se détachent sur un fond d'or. La couleur est très-vive, très-intense, très-riche, fort harmonieuse. La touche précieuse, soignée, très-sûre d'elle-même, peut-être un peu sèche, m'a paru manquer relativement de cette fermeté et en même temps de cette souplesse de modelé que l'on admire à juste titre chez Van Eyck. Je ne me rappelle pas non plus, dans les vêtements des personnages du grand peintre de Bruges, des plis cassés et anguleux comme ceux des anges des deux petits volets supérieurs.

« Ce tableau a dû évidemment servir de retable à un autel, soit dans la chapelle, soit dans une des salles de l'hôpital; mais jusqu'en 1833, aucun des auteurs qui se sont occupés de l'histoire de Beaune, Courtépée, Gandelot, Rossignol, n'en fait mention. Il est cité pour la première fois dans un ouvrage intitulé : *Voyage pittoresque en Bourgogne* (1833, Dijon). C'est une simple indication dans un article sur l'hôpital de Beaune, écrit par un Bourguignon aussi savant archéologue que remarquable écrivain, M. Th. Foisset. L'auteur, auquel je me suis adressé, a bien voulu me communiquer les renseignements suivants, que mes lecteurs me sauront gré de transcrire littéralement :

« A cette époque (1833) le tableau était placé dans la salle S[t] Louis, à gauche en entrant, au-dessus d'une porte, à trois mètres du sol, en sorte qu'on le voyait fort mal. Notre Jugement dernier fut véritablement découvert en 1836, par M. Marcel Canat, aujourd'hui président de la commission des antiquités de Châlon-sur-Saône. M. Canat, fort jeune alors, fut frappé du mérite du tableau ; il en parla avec enthousiasme à la supérieure de l'hôpital et lui dit qu'il valait des sommes considérables. On ouvrit de grands yeux; les administrateurs furent dans l'admiration. Le tableau fut descendu et plus tard transporté où vous l'avez vu. Les deux revues qui se publiaient alors à Dijon entretinrent le public de cette découverte et attribuèrent cette grande peinture à Jean de Bruges.

« En dehors de l'indication très-rapide de ces *revues* et du *voyage pittoresque en Bourgogne*, le tableau de Beaune n'est cité dans aucun ouvrage français. J'ai regret de le dire, mais sous ce rapport les Anglais nous ont précédés, et l'ouvrage de MM. Crow et Cavalcaselle (*The early Flemish painters*), celui de M. Waagen (*Handbook of painting*), renferment des renseignements et des appréciations que nous eussions dû être les premiers à donner à l'Europe artiste. Ces deux excellents ouvrages contiennent en outre deux gravures au trait, représentant le tableau ouvert et le tableau fermé. gravures suffisamment exactes pour donner une idée de la composition et du mouvement des figures (1).

« D'où provient ce tableau et pour qui fut-il composé ? Les documents font absolument défaut pour résoudre cette question. Mais l'inspection du tableau même suffit pour y répondre. En effet les armoriaux de Bourgogne nous apprennent que les écus placés auprès des deux personnages agenouillés sont ceux de Nicolas Rolin de Beauchamp, chancelier de Philippe-le-Bon, et de sa femme, Guigone de Salins . . . .
L'on peut donc regarder comme certain que les personnages des volets extérieurs sont les portraits de Rolin et de sa femme, et comme fort probable que ce tableau fut commandé, vers 1442, pour servir de retable au maître-autel de la chapelle de l'hôpital qui allait être inaugurée un an après (2).

« A qui faut-il attribuer ce tableau ? Le nom de Jean Van Eyck a été souvent prononcé. Pour appuyer l'opinion qui l'attribue à ce grand artiste, l'on s'est servi de l'argument du tableau du Louvre, regardant celui de Beaune comme un Van Eyck, parceque celui du Louvre, représentant, suivant la tradition, le chancelier Rolin, est de Van Eyck. Cet argument ne me paraît pas concluant. La chronologie, d'ailleurs, se refuse à cette attribution. Si, comme tout porte à le croire, le tableau fut commandé après 1441, date de la construction de l'hôpital, Rolin ne put s'adresser à Jean Van

(1) Ces deux gravures, faites évidemment sur le même dessin, ne contiennent pas un personnage essentiel : celui qu'on croit être le fondateur lui-même. C'est une omission qui n'a été ni expliquée ni signalée nulle part.

(2) La date de 1443 est celle de l'acte de fondation. L'hôpital ne fut achevé et la chapelle consacrée qu'à la fin de décembre 1451 ; le jour de *St Sauvestre* 31 *décembre* (vieux manuscrit dans lequel cette date est indiquée par le vers latin : *M semel, L simpla, semel J, C quadrupla subsit* (traduit par un contemporain *l'an* 1451).

Eyck, par la raison que celui-ci était mort depuis le mois de juillet 1441. Cependant, par le style comme par l'exécution, par l'ensemble comme par les détails, il appartient à l'école flamande du XVᵉ siècle et à l'époque de Van Eyck.

« En rassemblant ses souvenirs, on finit par trouver assez de similitude entre ce tableau et l'*Adoration des Mages*, de Berlin, l'adoration des Mages et le *Sᵗ Luc peignant la Vierge* de Munich, les *Sept Sacrements*, d'Anvers, la *Descente de Croix*, de Madrid, pour pouvoir l'attribuer au même maître, c'est-à-dire à Roger Van der Weyden. Ce sont les mêmes caractères généraux, le même fini dans l'exécution, la même harmonie de couleurs avec une touche qui manque de corps et de dessous, la même hésitation quand il faut représenter des objets autres que ceux qui sont posé, les mêmes formes un peu longue , les mêmes plis un peu cassés et tourmentés, la même sobriété d'ornement ; *il exagère*, disent MM. Crow et Cavalcaselle, la longueur, non-seulement dans le corps humain, mais aussi dans les différentes parties : le visage, le torse, les membres, les mains et les pieds. Ses connaissances anatomiques lui suffisaient pour rendre correctement la forme, mais il se trompait dans les proportions. Souvent il lui arrive de gâter l'effet de ses tableaux par des contours trop durs et par des plis anguleux qui défigurent une composition irréprochable. » Bref, MM. Crow et Cavalcaselle, et plus récemment encore M. Waagen, dont l'opinion sur ces matières a une certaine valeur, n'hésitent pas à voir dans ce retable, non-seulement une production du pinceau de Rogier Van der Weyden, mais encore son chef-d'œuvre. Pour ma part, après le tableau de l'*Agneau* de Gand, des frères Van Eyck, je ne connais pas de retable aussi beau et aussi important, et je n'hésite pas à y reconnaître la même main que celle des productions attribuées authentiquement à Rogier et que j'ai citées plus haut.

« Tout se réunit donc pour justifier cette attribution, les probabilités chronologiques comme l'exécution artistique. Les documents contemporains, il est vrai, ne sont pas encore venus les confirmer. Il est évident qu'ils y aideront, si on en découvre. Mais, cette découverte , dût-elle tourner contre mon opinion , je serais encore heureux d'avoir appelé l'attention sur une œuvre remarquable à tous égards, et trop injustement oubliée depuis si longtemps.

« Qu'il me soit permis en terminant d'émettre un vœu. Ce tableau, je l'ai dit, est couvert de restaurations tellement maladroites, grâces au Ciel, qu'elles disparaîtraient, pour ainsi dire, en soufflant dessus. Sauf ces restaurations, sa conservation est parfaite pour une œuvre qui ne compte pas moins de quatre cents ans d'existence. L'administration de l'hôpital, qui est loin d'être pauvre, aurait tout intérêt à dépenser une somme d'argent assez minime pour faire enlever de ce chef-d'œuvre les grossiers repeints qui le déparent, et lui rendre cette éclatante harmonie que quatre siècles ont donnée aux œuvres de Rogier Van der Weyden.

Novembre 1861.

Notice par M. Charles Blanc

Ancien Directeur des Beaux-Arts.

« Qui croirait que le maître de ces deux grands artistes (Rogier Van der Weyden qui forma Memling et Schonauger) dont le nom fut déjà acclamé au milieu du XVᵉ siècle....... fut pendant plus de deux cents ans rayé de l'histoire de l'art ? Van Mander attribua ses actions et ses œuvres eu partie à un Roger de Bruges, en partie à un Roger Van der Weyden de Bruxelles, mort en 1529, auquel on s'obstine à assigner des séries de tableaux sans avoir le moindre terme de comparaison.

Cette dernière circonstance d'attributions nombreuses légèrement acceptées et répudiées de même s'est reproduite à l'égard du premier Roger, et pendant longtemps en tâtonnant dans les ténèbres d'une période obscure, essayant d'accorder des témoignages souvent contradictoires, remarquant entre les œuvres incontestables de Van Eyck et celles de Memling un certain nombre de tableaux où se révélait un style particulier, on a attribué à Roger, puis retiré à ce peintre des compositions capitales, mais qui par malheur ne sont ni signées ni citées dans les documents. C'est ainsi qu'on place parmi les productions de son pinceau, une *Naissance du Christ*, du musée de Berlin; les *Sept Sacrements*, du musée d'Anvers; le *Jugement Dernier*, de l'hôpital de Beaune. Chacune de ces compositions présente de grandes qualités, mais une comparaison minutieuse prouverait probablement qu'il n'est pas possible de leur reconnaître une origine commune. »

Histoire de la Peinture flamande

Par Alfred Michiels

(Seconde Edition, tome II, pages 145 et suivantes.)

« Un triptyque ornait jadis la chapelle de l'Hôtel-Dieu, mais on l'a depuis longtemps retiré de sa première place et transporté dans la chambre du conseil. La tradition locale, attestée par tous les livres et toutes les brochures qu'ont inspirés la ville de Beaune ou la Maison-Dieu, pour employer une vieille expression, attribue ce retable à Jean Van Eyck, ce qui, en langage rationnel, veut dire aux Van Eyck. C'est depuis quelques années seulement qu'on a eu l'idée de leur substituer Van der Weyden. Mais cette fois, comme dans beaucoup d'autres circonstances, l'indication transmise de bouche en bouche et de génération en génération, est la seule véridique.

« Le retable figure le *Jugement dernier*. Au centre, Jésus, l'arbitre suprême des vivants et des morts, trône sur un arc-en-ciel ; à sa droite, un lis flotte dans l'air ; à sa gauche, une épée nue. Dans la même zône, quatre anges portent les instruments de son martyre, la sanglante colonne, la croix, la couronne d'épines, la lance et l'éponge amère. Au-dessus du Fils de l'homme, qui a pour marchepied le globe du monde, se tient debout un gigantesque Saint-Michel, vêtu d'une longue robe blanche, que recouvre une chape somptueuse, tenant à la main les tragiques balances, où oscillent les destinées de la race humaine; il pèse deux ressuscités. De grandes ailes de paon s'ouvrent sur son dos. Il a une belle figure aux traits réguliers, mais d'une raideur un peu monumentale. Cependant les anges de la terreur continuent à faire vibrer leurs trompettes, et leurs joues tendues prouvent qu'ils soufflent de toutes leurs forces.

« Près de Saint-Michel, on voit agenouillés au milieu des nuages, à gauche la mère du Sauveur, à droite saint Jean-Baptiste. Derrière la Vierge, la moitié des apôtres sont assis, et derrière les apôtres, un roi, un pape et un évêque ; derrière saint Jean-Baptiste, on voit dans la même attitude, l'autre moitié de la cohorte fidèle, puis une abbesse, une reine et une jeune fille aux longs cheveux flottants. Sur les panneaux extrêmes sont figurés : à droite, le lieu des supplices éternels; à gauche, l'entrée du paradis. Sur le sol, des morts quittent leurs tombeaux, s'acheminent vers la cité des douleurs ou vers le séjour de la béatitude.

« Voilà l'ensemble de l'œuvre ; quant à l'exécution, elle frappe, elle étonne dès le premier coup d'œil. Le retable est sur fond d'or, et sur ce fond, les nimbes perpendiculaires des personnages, nimbes d'or plein, ne se dessinent que parceque le métal y est plus dense, plus brillant, plus serré, à double couche selon toute apparence. Avec ce détail, qui annonce une époque primitive, qui rappelle les tableaux byzantins, contraste vivement la perfection du travail. Le Christ, il est vrai, n'a pas toute la noblesse, toute la beauté qu'on aimerait à lui voir, ses yeux fixes, ses pommettes saillantes, un bas de figure pincé ne correspondent pas au type idéal qu'on se forme malgré soi du Rédempteur. Mais ces défauts de la tête principale, comme les autres figures les rachètent ! La Vierge, d'abord, unit le charme et la grâce à la vérité. C'est une fort jolie femme, aux belles carnations, à l'air bienveillant et affable, enveloppée d'un grand manteau qui traîne autour d'elle. Ses traits ont une finesse et une distinction toutes particulières, ses mains sont d'une rare délicatesse. La lourde coiffure byzantine, en toile blanche, qui lui couvre le front, diminue à peine son élégant prestige. Elle est conçue, exécutée dans le même sentiment que les gracieux personnages de Dresde et de Burleigh-house.

« Saint Jean-Baptiste, placé en face de Marie, a une tête maigre, un nez mince, la barbe noire, avec des yeux sombres et expressifs. On croirait y voir flotter ses étranges visions. Un manteau, d'une couleur très originale, lilas foncé, drape ses formes ascétiques. Il joint les mains dans un élan de pieuse adoration. C'est en somme, un personnage plein de caractère et de dignité.

« Non-seulement les douze apôtres ne lui cèdent en rien, mais ils sont d'un art très complet, où l'on admire la vérité jointe à la noblesse, la vigueur de l'exécution à l'originalité des types. Sur la droite, deux de ces missionnaires, deux vieillards, l'un vêtu de rouge, l'autre habillé de vert, sont d'une perfection irréprochable. Sur la gauche, on remarque un prédicateur de la foi, plus âgé encore, affaissé par le poids de la vie et couronné de cheveux blancs. La tête du pape n'est rien moins qu'un chef-d'œuvre. Le troisième disciple, à partir de la Vierge, étonne le spectateur de son visage pâle, aux traits élégants, au large front, à la barbe fine et légère. Il porte une tunique rouge. Au lieu de regarder le Fils de l'homme, il est tourné vers le pape et le roi. Sur le volet correspondant, un autre annonciateur de l'Evangile se trouve posé de la même manière et

examine la reine, l'abbesse, la jeune fille aux longs cheveux, qui pourrait bien être Madeleine. Le visage du roi est le portrait de Philippe-le-Bon, mais de Philippe-le-Bon tout jeune, ayant de vingt à vingt-quatre ans. Il me semble naturel d'en induire que la reine doit représenter sa première femme, Michelle de France, sœur de Charles VII. Les draperies, quoique un peu trop volumineuses, sont d'un bon style, aux plis larges et ondoyants. Les attitudes, les gestes ont une liberté d'exécution, un naturel qu'on remarque avec surprise.

« Dans les groupes des damnés, des morts qui ressuscitent, un grand effort pour atteindre à la vivacité de l'expression et au drame a été couronné de succès. Une honnête femme sortant de son tombeau et prédestinée aux joies des élus, tourne vers le ciel une face charmante animée d'un sourire doux. Un malheureux que ses fautes entraînent vers le lieu des supplices éternels, se retourne, lève les mains et semble implorer le Christ avec un sentiment d'horreur et de désespoir très-bien rendu. L'épouvante, la douleur sont aussi parfaitement exprimées sur les traits, dans les mouvements et dans les gestes des maudits qu'enveloppent déjà les flammes éternelles. Une abbesse trop scrupuleuse a fait barbouiller les nus; on voit néanmoins que les formes devaient être grêles outre mesure. Il serait facile, je crois, d'enlever ce pudique badigeonnage.

« Le paradis est figuré par une église, sous le porche de laquelle se tient un ange qui accueille les bienheureux, et, de la main droite, les invite à entrer.

« La partie la plus faible comme travail, ce sont les nuages sur lesquels sont portés les apôtres et les divers témoins de la grande scène. Leur maladroite exécution, leur lourdeur forment un contraste singulier avec le reste du tableau. On dirait du marbre plutôt que des vapeurs.

« Le dehors des ailes offre aux regards : dans la zône supérieure, l'Annonciation, en grisaille; dans la zône inférieure, au milieu, Saint-Sébastien et saint Antoine en grisaille, sous forme de statues; à gauche, le portrait du chancelier Rolin; à droite, celui de sa femme, Guigone de Salins, tous deux en peinture polychrome. L'Annonciation, travail secondaire, et le martyre de saint Sébastien me paraissent dus au pinceau trivial de Pierre Christophsen. Le saint Antoine, drapé dans une large robe monastique, appuyant une main sur une béquille et portant de l'autre une sonnette, ayant à ses pieds son cochon emblématique, offre un autre caractère et possède une bien autre valeur. Sa tête est d'une beauté majestueuse, qui ne trahit, sous aucun rapport, l'inexpérience, les tâtonnements d'un art à ses débuts. Ce noble personnage rappelle les statues des apôtres que nous avons admirées dans le tableau de Dresde.

« Le chancelier Rolin s'offre à nous avec ce lourd visage, cette grande bouche, ces larges mâchoires, que nous retrouverons sur le morceau du Louvre commandé par lui. Une perruque noire, taillée à la malcontent et grossièrement fabriquée, protége le haut de sa tête, à Beaune comme à Paris. Dans l'hospice, on lui donnerait au moins soixante ans : il a beaucoup de rides et les joues pendantes. Au-dessus de son écusson, où brillent les clefs d'or qui lui servent d'armoiries, un ange singulier ouvre ses ailes toutes grandes : son corps, son visage, sa robe, ses ailes même sont couleur de feu et la nuance en est très-belle.

« Si la nature n'avait donné au chancelier de Bourgogne aucun avantage extérieur, elle n'avait pas mieux traité sa femme. Cette laide personne paraît avoir trente-cinq ans. Mais si elle n'était pas belle, l'artiste a su rendre son visage d'une manière qui, *a priori*, la fait croire ressemblante. Elle porte un singulier escoffion, divisé en deux parties et formant, à droite et à gauche, de larges pans de toile. Un ange charmant, les ailes toutes grandes ouvertes et les pieds enveloppés dans une longue robe, porte derrière elle son écusson, où les tours qui la désignent symboliquement se mêlent aux clefs d'or de son mari.

« Les archives de l'hospice ne mentionnent qu'une fois ce travail, sur un inventaire de 1501, Avec un laconisme désespérant : « Tableau à vantaux, image plate, représentant le *Jugement dernier*. » Voilà tout........

« La construction de l'hospice commença en 1443. Le polyptique, à cette époque, était fait depuis longtemps et le généreux dignitaire, une fois la grande salle achevée, y installa tout simplement le retable. L'image de Philippe-le-Bon, qui paraît avoir dépassé de très-peu sa vingtième année (il était né en 1396), le portrait de Michelle de France, morte en 1422, le fond d'or, le costume byzantin de la Vierge donnent lieu de croire que cette œuvre importante fut terminée vers 1418. Parmi les grands tableaux des Van Eyck, c'est le plus ancien, et il révèle toute la puissance de leur génie. Le portrait de Philippe-le-Bon prouve qu'il les admira, qu'il les employa très jeune et avant la mort de son oncle Jean-sans-Pitié, quoiqu'il pût seulement alors nommer le cadet son peintre officiel.